Искусство КИНО

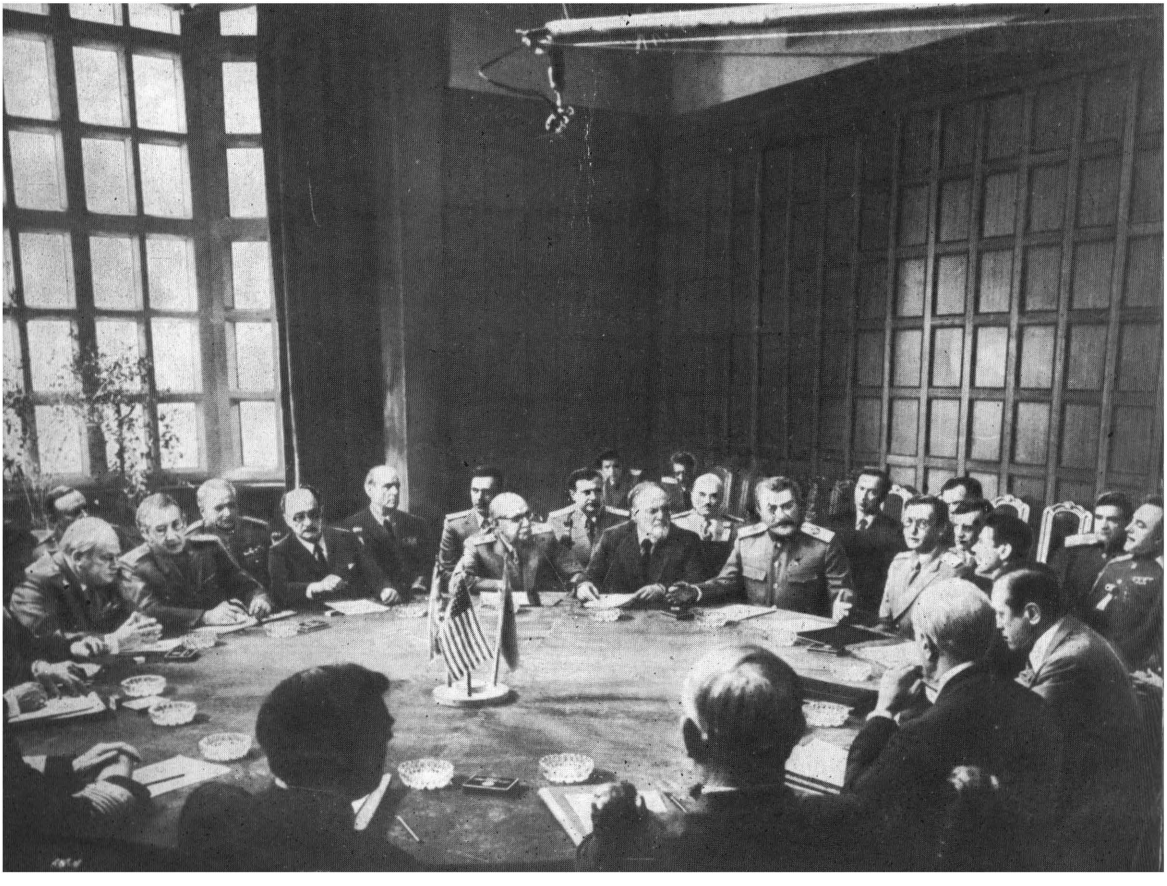
6 1984

ISSN 0130—6405

На киностудии «Мосфильм» идут съемки двухсерийного художественного фильма «Победа» (по одноименному роману А. Чаковского), постановку которого осуществляет народный артист СССР Евгений Матвеев.

На фото: оператор Леонид Калашников и Евгений Матвеев на съемочной площадке (вверху слева); исполнители главных ролей в фильме артисты Андрей Миронов и Александр Михайлов в одном из эпизодов картины (вверху справа); кадр из будущего фильма

Фото В. Кречета



Искусство КИНО

6

1984

СОДЕРЖАНИЕ

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. гл. редактора)
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

Современность и экран

3
Время обязывает

8
Быть на уровне новых задач

16
Э. ПАНЧЕНКО — Для человека, общества, государства

Кинематограф 80-х. Дневник

Разборы и размышления

22
В. КИЧИН — Импровизация на тему...

29
А. АРОНОВ — Звезды и тернии

34
И. ШИЛОВА — Преодолевая инерцию

44
А. ШЕМЯКИН — Сцены из рыцарских времен

Беседа за рабочим столом

50
ЭЛЕМ КЛИМОВ, АЛЕСЬ АДАМОВИЧ — «...Труд по сгущению добра»

Ракурс

66
Д. ОГАНЯН — Необходимое предисловие

72
СВЕТЛАНА КАРМАЛИТА — Нерв образа

По страницам газет и журналов

77
САТЫБАЛДЫ НАРЫМБЕТОВ — «Это было недавно, это было давно...»

Кино и зритель

81
С. ПЕНЗИН — Учитель кино: самодеятельность или профессия?

Рассказы кинематографистов

91
Н. ХАЗЕМОВА Из блокнота ассистента режиссера

Теория и история

102
М. ЗАК Кино — как зрелище

Мемуары и публикации

115
Великая традиция

120
ЭРА САВЕЛЬЕВА Благодарная память

123
Издано о кинематографе

130
Гости редакции

За рубежом

132
ЕЛЕНА КАРЦЕВА Кино для двухсот миллионов

Зарубежный фильм на нашем экране

143
ИРИНА ЗВЕГИНЦЕВА Что видели глаза Джадунатха?

146
МИРОН ЧЕРНЕНКО Стилизация в квадрате

150
Синерама

Сценарий

161
СЕМЕН ФРЕЙЛИХ Песочные часы

На 1-й стороне обложки:
Илзе Лиепа в фильме «Блистающий мир» (режиссер Б. Мансуров, «Мосфильм»)

На 4-й стороне обложки:
кадры из фильма «Принц и нищий» режиссера Ричарда Флейшера (США)

© Журнал «Искусство кино», 1984

Адрес редакции:
125319 Москва,
А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 16.03.84
Подп. к печати 23 05.84 А03501
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 17,49
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 759

Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного
комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли,
г. Чехов
Московской области

6
1984

Iskusstvo Kino Cinema Art

In the number: Editorial article on tasks of Soviet cineastes in the link with decisions of Plenums of the Central Committee of the CPSU (p. 3). Notes about meeting of Council on coordination of science research activity in the field of cinema art theory (p. 8). Article by Emilia Panchenko about the work of Kiev cinema distributors (p. 16). Reviews of the films "Jazzmen" (p. 22), "Moon Rainbow" (p. 29), "The Star And The Death Of Joaquin Murietha" and "The Recipe Of Her Youth" (p. 34), "The Ballade Of Heroic Knight Ivenhoe" (p. 44). - Talk with Soviet writer Ales Adamovich and film director Elem Klimov (p. 50). Article by Dmitry Oganyan about documentary film director Yury Belyankin (p. 66). Essay on works of actor Alexey Zharkov (p. 72). Article by Stal Penzin about problems of film education in school (p. 81). Pages from note-book of assistant of film director Nina Khazemova (p. 91). Article by Mark Zak "The Cinema As A Spectacle" (p. 102). Materials to the 90th anniversary of wellknown Soviet actor Boris Shchukin (p. 115). Article by Yelena Kartseva about the 5th Film Festival in Havana (p. 132). Reviews of the Indian film "Chokh" (p. 143) and Polish film "Znachor" (p. 146). Cinerama (p. 150). Script by Semyon Freilikh "Sand Glass" (p. 161).

Время обязывает

В широком размахе многосложных дел, в напряженной энергии творческой мысли, духовной работы предстает сегодняшний день советской действительности. XXVI съезд нашей партии и последующие Пленумы ЦК КПСС развернули программу социально-экономических преобразований, направленных на мощное ускорение развития народного хозяйства, на решение тех проблем, которые возникли перед нашей страной на рубеже 70—80-х годов. Выдвинув перед народом задачи крупного масштаба, определив их стратегический курс, партия предприняла серьезные усилия для того, чтобы утвердить в правах и реализовать на практике много нового, плодотворного. За короткий срок достигнуты немалые успехи, положено начало важным позитивным сдвигам в трудовой и общественной жизни.

Однако, как указывал в своей речи на встрече с избирателями 2 марта 1984 года Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ К. У. Черненко, «достигнутое — только начало большой работы. Дел, причем неотложных, у нас очень много».

Эти слова Генерального секретаря ЦК КПСС можно и должно адресовать нашему кинематографу.

Реалистически оценивая достижения страны, не преувеличивая, но и не преуменьшая их, партия концентрирует главное внимание на задачах нерешенных, на ключевых проблемах настоящего и будущего. Вопросы совершенствования управления экономикой, перестройки хозяйственного механизма, обновления отраслей народного хозяйства в соответствии с современным уровнем науки и техники, эффективного использования производственного потенциала, дальнейшего укрепления трудовой дисциплины, как и многие другие, ждут такого практического решения, которое привело бы к глубоким качественным изменениям в народном хозяйстве, а следовательно — в жизни советских людей. Помочь партии в этой непростой, нелегкой работе — высокий долг и обязанность бойцов идеологического фронта, кинематографистов в частности. «Мы с вами призваны художественно осваивать практическую жизнь народа в ее реальных изменениях, обязаны своевременно улавливать эти изменения, анализировать их, действенно помогать их убыстрению», — говорил в докладе на IV пленуме правления Союза кинематографистов СССР Л. Кулиджанов.

Деятели советской кинематографии всегда глубоко понимали значение той роли, которая отведена кино в социалистическом воспитании народа, в процессе духовного развития людей. И всегда по-особому ощущали свою ответственность: ведь кинематографическое искусство обращено к огромной аудитории — к многомиллионным массам. Поэтому лучшие кинопроизведения устремлены к сознанию и чувствам этих масс, говорят о таких явлениях и в такой форме, которые волнуют зрительный зал, заставляют размыш-

лять о поднимаемых с экрана вопросах. Кинематограф стремится к яркому художественному претворению идей, вдохновляющих советский народ на борьбу за торжество наших идеалов, за высокие духовные ценности мира социализма.

И в этом смысле немало фильмов последнего времени подтверждают плодотворность поисков советских художников. Особенно важно, что принципиальных творческих удач кинематографисты добились и на нелегко осваиваемом плацдарме таких тем и жизненных явлений, которые сегодня находятся в центре общественного внимания. В созвучии с партийными решениями по коренным вопросам социально-экономического развития страны ставит экран социальные и нравственные проблемы. Герои картин, олицетворяющие контекст времени, не просто декларируют насущные задачи, а осуществляют их практически, действуют, искореняя тормозящие дело недостатки.

Выступая на встрече с избирателями, товарищ К. У. Черненко, касаясь роли средств массовой информации, подчеркивал: «...мы ждем от них больше глубоких и интересных материалов о жизни страны и всего мира, большей смелости в постановке назревших проблем». В свете выдвинутых требований приходится признать работу кинематографа в этом направлении недостаточной. Недостаточной и по охвату событий, и по характеру предлагаемых проблем, и по качеству их воплощения. Порой серьезные художественные огрехи как бы прикрываются важностью темы, актуальностью затронутого явления. «Верняк» тематический часто без особого труда пробивает себе дорогу на экран, хотя польза от такого фильма весьма сомнительна: поднимаемые в нем жизненно значительные вопросы компрометируются слабостью сценарного и режиссерского решения, невыразительностью актерской игры.

Цели и задачи, стоящие сегодня перед нашим обществом, требуют предельной мобилизации сил и способностей человека, его возможностей. Партией «мобилизованные и призванные», советские художники кино должны направить главные усилия на освоение целинных участков современной темы, на экранное воплощение острых проблем нынешнего и завтрашнего дня — во всей их сложности и противоречивости. Не на «отклик» должен быть нацелен кинообъектив — на глубокое постижение действительности. Здесь не хватит «ума холодных наблюдений», здесь нужны жар и боль души, трепет сердца.

«В чем состоит профессия режиссера?» — задавался вопросом Г. Козинцев. И отвечал: «Сложность не в том, что необходимо в один прекрасный день с утра встать с доброй и ясной мыслью: я хочу отображать мысли и дела народа, а чтобы к этому прийти всей полнотой своего внутреннего мира». Там, где чувствуется эта «полнота внутреннего мира», где присутствует не заемное, а обретенное личным опытом собственное видение жизни, возникают благотворные токи искусства, способные задеть, взволновать, растревожить и, значит, заставить зрителя задуматься о том, что показал ему киноэкран.

«Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество», — говорилось в Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду. Тем самым подчеркивалась роль кинематографа как помощника партии в развитии идейного сознания народа, в процессе формирования и воспитания личности нового склада, способной

принять на себя груз исторической ответственности за судьбы страны и мира. И если говорить о составляющих, которые могут надежно обеспечить эту высокую миссию киноискусства, то одной из первых следует назвать наличие в фильме яркого, привлекательного образа современного героя.

При всех интересных и содержательных попытках последних лет вывести на экран человека, аккумулирующего в себе черты времени, проблема позитивного героя остается одной из первостепенных в современном кинематографе. Речь, разумеется, не о том, чтобы составить некую рецептуру создаваемого образа, — как раз в стереотипности, схематичности положительного героя беда многих наших фильмов. Речь прежде всего о трудном искусстве постижения и осмысления реального человека современности, об умении сопрягать его биографию и биографию эпохи, высекать из этого сопряжения такие искры, которые могли бы по-настоящему воспламенить зрительскую аудиторию, максимально воздействовать на нее.

Правда, характер воздействия бывает разный. Вряд ли принесут пользу попытки утвердить на нашем экране образ некоего супермена, покоряющего дерзкой хваткой или мощными бицепсами, являющегося зрителю лишь в своем физическом совершенстве и не претендующего на иные, духовные качества. Трудно не согласиться с актером Сергеем Никоненко, который, размышляя о герое и самокритично оценивая свою работу в фильме «Шестой», говорил на страницах «Искусства кино»: «Конечно, определенная часть киноаудитории, особенно молодежной, отзовется на героя «действия», воплощением которого является Глодов, но мне лично ближе герои д у ш и, герои м ы с л и, а не те, кто способен лишь демонстрировать хватку снайпера в огненной стрельбе. Воспитательное влияние такого героя на аудиторию будет обманчивым, ибо воздействуют на зрителя все-таки, наверное, лишь те экранные персонажи, которые прежде всего обладают человеческой значительностью. Если у героя ничего нет за душой, то ему н е ч е м повлиять на зрителя».

Значительное социальное содержание, точные нравственные ориентиры, человеческое обаяние — думается, на эти слагаемые образа следует прежде всего опираться создателям экранного современного героя. «Судьба человеческая, судьба народная» — в этой неразрывной слитности хочется видеть героя и воспринимать его не простым слепком с действительности, а как х у д о ж е с т в е н н о е о т к р ы т и е. Лишь в этом случае может он стать истинным «властителем дум», высоким нравственным примером, обрести неотразимую силу притяжения для зрителя.

Задача, несомненно, трудная, требующая истинно диалектического раскрытия взаимоотношений человека и общества, достоверного отражения реальных жизненных проблем и конфликтов, принимающих подчас сложный характер, предполагающих внимательное и тонкое исследование человеческой психологии. Однако продолжать искать пути ее решения надо, и искать, в немалой степени думая о тех, кто составляет сегодня подавляющую часть киноаудитории, — о молодых зрителях. Может быть, им, молодым, особенно нужен позитивный герой, увлекающий за собой, обостряющий восприятие происходящего на экране. Не ему ли принадлежит большая роль в воспитании «такой молодежи, которая сумела бы не только освоить опыт старших поколений, но и обогатить его собственными свершениями»?

Развитию социальной психологии молодых мало что могут дать ленты, изображающие — вольно или невольно — жизнь как сплошную вереницу легких побед или, напротив, как замкнутое в кольце частных происшествий и неурядиц тоскливое существование. Искусственное сужение жизненного пространства — в прямом и переносном значении — влечет за собой духовную ограниченность, социальную инфантильность. Не потому ли довольно редкий гость на экране инициативный, душевно богатый, внутренне интересный, полнокровный молодой герой.

Забота партии об идейно-нравственном возвышении советских людей ко многому обязывает работников кино, а в фильмах, непосредственно связанных с темой морально-нравственных исканий, с изображением повседневного быта, в этой связи требует тщательно выверенной авторской позиции, масштабного мышления — чтобы избежать мелкотравчатого подхода, засилия бытовщины.

Известно, что картины, посвященные морально-бытовой теме, заранее вызывают к себе интерес, но как часто они не оправдывают ожидания зрителей узостью показанного на экране мирка, духовной ограниченностью персонажей, примитивным разрешением столь же примитивных конфликтов. Задуманная как своеобразный нравственный урок, лента остается на уровне прописной морали, чрезмерное увлечение бытовым антуражем в результате оборачивается уходом от социальных проблем. Само по себе существование «камерного» фильма вовсе не берется под сомнение. И в такой картине можно выйти за рамки камерного сюжета, потрясти глубиной раскрытия характера, правдой отраженной жизни. Настораживает то, что по-настоящему проблемные, серьезные фильмы не часто встречаются в большом потоке лент морально-нравственной темы.

Между тем сегодня важно вывести героя на широкие просторы истории. На те острые рубежи идеологических противоречий, которые, может быть, с особой наглядностью заявляют о себе в пору усиления милитаристского курса, взятого официальным Вашингтоном. Угрозе ядерной войны, упорно нагнетаемой империалистическими кругами США, наше государство противопоставляет политику упрочения мира, ограничения гонки вооружений, развития международного сотрудничества. Довести суть этой политики до многомиллионных масс народов Земли — задача не только документального, но и игрового кино, пока еще не использовавшего по-настоящему здесь свои возможности.

Борьба за мир, разоблачение демагогических вымыслов наших противников, опасности военной истерии, раздуваемой Белым домом, — эти животрепещущие темы нуждаются в предельной убедительности и мастерстве воплощения. К сожалению, в этой тематической сфере, как в игровом, так и в документальном кино, еще часто действует сила инерции, власть стереотипных представлений, недостает смелого прорыва в область новых форм и приемов. Кинематографисты сознают досадные пробелы на столь ответственном направлении своей работы и, надо надеяться, приложат все силы для того, чтобы достойно выполнить важный социальный заказ.

Недавно на ведущих киностудиях страны прошли отчетные годовые творческие конференции. Подводя итоги дням минувшим и заглядывая в день завтрашний, мастера кино в первую очередь сверяли сделанное с теми задачами, которые вытекают из решений XXVI съезда КПСС, партийных Пленумов, подсказаны деятельностью

партии по осмыслению особенностей современного периода развития общества, по практическому улучшению жизни советского народа, развитию его идейного сознания.

Состоявшиеся конференции подтвердили, что кинематографисты понимают всю ответственность работы на своем идеологическом участке — работы, вносящей важный вклад в осуществление многогранной программы дальнейшего движения нашего общества. Только живая связь с проблемами народной жизни, с вопросами, которыми озабочен советский человек, закладывает прочные основы для создания произведений, способных привлечь внимание зрителей. Не подменять жизнь искусственной схемой, не ограничивать ее широкое естественное русло узким кругом надуманных коллизий, а пристально вглядываться в то, что происходит рядом, улавливать характер новых жизненных процессов, новых человеческих отношений — эта мысль звучала с трибун конференций.

Не случайно заметил в своем выступлении на конференции Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького режиссер С. Герасимов, что герою привлекательному, мыслящему, думающему над серьезными вопросами бытия, должны кинематографисты посвящать свои усилия, отдавать свое мастерство. К этому обязывает само время, насыщенное множеством сложных проблем.

Творческие работники кино, отмечая бесспорные удачи в годовой кинопродукции, не оставили без внимания «белые пятна» на своих студийных картах, предлагали конкретные пути устранения недостатков, улучшения работы по производству картин.

Как огромное, принципиальное событие в жизни кинематографа встретили деятели киноискусства принятое недавно ЦК КПСС и Советом Министров СССР постановление, связанное с дальнейшим повышением идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплением материально-технической базы советской кинематографии. Деятели кино единодушно отмечали историческое значение этого постановления, проникнутого высокой заботой партии и правительства о повышении роли киноискусства в духовной жизни общества, его воспитательного воздействия на народные массы. Комплекс практических мер, направленных на активизацию творческих сил работников кино по созданию произведений, в которых должны найти яркое отражение советская действительность, ее социально-экономические достижения, многогранные процессы развитого социализма, вносит серьезные коррективы в характер творческо-производственной деятельности, в условия труда кинематографистов.

Историческое постановление, столь наглядно заявившее о глубокой заинтересованности партии и правительства в судьбах советского киноискусства, подчеркивали в своих выступлениях кинематографисты, накладывает огромную ответственность на всех работников кино. Повышать требовательность к своей работе, добиваться соответствия творческих замыслов современным запросам общества, его высоким идеологическим, воспитательным задачам, всемерно улучшать художественные качества фильмов — долг и обязанность советских кинематографистов.

Самое массовое из искусств — кино, укрепляя связи с партией, с народом, отражая ведущие тенденции современности, должно усилить свое воздействие на аудиторию, еще активнее участвовать в формировании человека, на плечи которого возложен гигантский труд коммунистического созидания.

Быть на уровне новых задач

Советское киноведение сегодня — это большой многонациональный отряд историков, теоретиков, критиков, социологов, работающих в Москве, Ленинграде и в столицах всех союзных республик. Однако сегодня невозможно сколько-нибудь успешно вести серьезное исследование кинематографа, не координируя деятельность ученых, не обсуждая регулярно принципиальные общеэстетические и идеологические вопросы. И, разумеется, необходим единый план индивидуальных и коллективных работ — и на ближайшие годы, и на перспективу. Он должен быть достаточно широк и гибок, чтобы объективные потребности киноведения и кинематографа удовлетворялись взаимодополняющим и взаимообогащающим сотрудничеством ученых и научных коллективов. Эту задачу призван решать Совет по координации научно-исследовательской деятельности в области киноведения, созданный во ВНИИКе Госкино СССР.

Открывая очередное заседание Совета, директор Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства В. Баскаков сказал:

— Нам предстоит обсудить основные проблемы современной науки о кино, выяснить, как они сопряжены с живой и многообразной практикой кинематографа, как они связаны с задачами, которые стоят перед нами сегодня. Об этих задачах шел серьезный разговор на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС. В докладе на Пленуме Константин Устинович Черненко сказал: **«Формировать, возвышать духовные потребности человека, активно влиять на идейно-политический и нравственный облик личности — важнейшая миссия социалистической культуры».** Решения Пленума определяют всю нашу деятельность, общую программу нашей коллективной работы. С его трибуны было сказано о том, что главным методом влияния на художественное творчество должна быть марксистско-ленинская критика, активная, чуткая, внимательная и вместе с тем непримиримая к идейно чуждым и профессионально слабым произведениям. А критика должна быть, как мы знаем, прочно обеспечена теорией, методологией. Это нас ко многому обязывает. Все мы сознаем ту огромную ответственность, которая на нас лежит.

Материалы и решения июньского Пленума, значение и непреходящая ценность которых была подтверждена на февральском (1984 г.) внеочередном Пленуме ЦК КПСС и которыми мы руководствуемся, уточняя и совершенствуя наши ближайшие и перспективные планы, требуют, чтобы мы сосредоточили основное внимание на разработке трех комплексных проблем. Первая — разоблачение антисоветизма и антикоммунизма на зарубежном экране, борьба с буржуазной идеологией в эстетике, искусствознании и киноведении, критика антимарксистских и псевдомарксистских теоретических концепций, глубокий анализ современного зарубежного кино капиталистических и развивающихся стран, а также систематическое изучение социалистического кинематографа как нового идейно-художественного явления.

Вторая проблема — основательная разработка центральных вопросов эстетики и поэтики советского многонационального кино. Здесь необходимо усилить внимание к теории социалистического реализма, к освещению новаторской сущности и принципиальных

открытий нашего экрана, к тому, что отличает его от экрана буржуазного. Более полно нам предстоит осветить вклад советского киноискусства в мировое кино и в современную культуру, в мировое художественное развитие.

Третья комплексная задача — изучение проблем функционирования кинематографа в развитом социалистическом обществе. Мы не имеем права быть в стороне от решения вопросов о месте кино в бюджете свободного времени, от задач кинообразования и кинопросвещения, особенно в связи с реформой средней школы. Наша обязанность — продолжать изучение взаимодействия кино и телевидения и прогнозирование перспектив этого взаимодействия, причем здесь необходимо, не замыкаясь в своих границах, внимательно исследовать опыт социалистических стран. Функционирование кинематографа в современном обществе — это серьезная историко-общественная и культурологическая проблема, с которой связаны так или иначе все остальные.

В докладе В. Баскакова и в выступлениях отмечалось, что после июньского (1983 г.) Пленума наши периодические издания, особенно «Искусство кино» и «Советский экран», центральные газеты более взыскательно оценивают кинематографический процесс в целом и отдельные его явления. Критика стала более активной, заинтересованной, более аналитической. Однако комплиментарность и поверхностность еще не изжиты. Методология критического анализа продолжает оставаться слабым местом киноведения. Теоретическим вопросам критики, ее жанрам и формам, ее мастерству, подготовке ее кадров следует уделять самое серьезное внимание.

Ректор ВГИКа В. Ждан осветил проблемы подготовки киноведов. Он подчеркнул, как важно создавать молодым специалистам условия для своевременного вхождения в критику и в науку. В этом отношении делается еще далеко не все. У нас, сказал Р. Юренев, до сих пор нет ни общесоюзной киногазеты, ни своего издательства. Киноредакция издательства «Искусство» выпускает мало книг, проходят они медленно. Где печататься молодым, если у нас только два журнала? Что касается других органов периодической печати, то публикаций о кино в них мало, характер рецензирования остается преимущественно комплиментарным, хотя в постановлении Центрального Комитета партии о литературно-художественной критике и в материалах июньского (1983 г.) Пленума задачи перед критикой поставлены очень масштабные, отмечено, что в целом она должна стать более требовательной.

О том, что современному советскому киноведению нужна более широкая издательская база, говорили также С. Фрейлих, Д. Орлов и Г. Алиев (Баку).

Нельзя не обратить внимания, сказал Б. Буряк (Киев), на явление прямо-таки парадоксальное: наша кинокритика не занимается вопросами самой критики, проблемами ее мастерства, жанровых поисков. Редки у нас обзорно-проблемные статьи, забыты фельетон, памфлет, которые всегда были популярны и, главное, действенны, особенно в разоблачении враждебной нам идеологии. Не сказала здесь своего слова теория.

Мы стали печатать больше нелицеприятных рецензий, отметил главный редактор «Советского экрана» Д. Орлов. Читатели встретили это с одобрением. Однако надо прямо сказать о том, что многие кинематографисты реагируют на критику чрезвычайно болезненно, принимают только апологетику. Один уважаемый мною актер

и режиссер, прочитав в нашем журнале рецензию на свой фильм, высокопрофессиональную и уважительную, но содержащую и критические замечания, сказал буквально следующее: я с этим журналом дела больше иметь не буду. Рассказав о работе редакции и планах журнала, Д. Орлов подчеркнул, что в нем должны более активно участвовать и опытные киноведы, и молодые критики. Однако сотрудничество в печати требует специальной подготовки. Не многие ее имеют. Этому надо специально учить.

О жизненной необходимости союза кинокритики с киноведением говорил Г. Капралов. Критику, сказал он, нужно поднимать на уровень теории, а теории приближаться к конкретным задачам сегодняшнего дня. Сделано здесь немало. Но далеко не все. На июньском (1983 г.) Пленуме подчеркивалось, что идет борьба за сердца и умы миллионов людей на планете и ее будущее в немалой степени зависит от исхода этой борьбы. Мы обязаны сделать все, чтобы поднять наше кино на уровень новых задач. У нас много интересных фильмов, но нет фильма-лидера, который выражал бы главные, ведущие идеи времени на языке высокого искусства.

Н. Горницкая (Ленинград) поддержала предложение С. Фрейлиха о необходимости приступить к написанию истории советской кинокритики. В наших планах нет работ, освещающих наш собственный опыт, а он нуждается в серьезном анализе и обобщении. История отечественной кинокритики должна войти в перспективные планы киноведения. Полезно посмотреть, что сделано в этой области нашими коллегами — литературоведами, театроведами. У них есть чему поучиться.

В содержательном и конструктивном разговоре, который у нас идет, мне дороги заинтересованное внимание и требовательность, которые звучат в высказываниях о журнале «Искусство кино», сказал главный редактор журнала А. Медведев. Он согласился с Р. Юреневым в том, что журналу нужна стратегия общего подхода к кинопроцессу, его теоретического осмысления и критического анализа. «Искусство кино» занимает определенное место в кинопечати, в периодике вообще, однако поиск своего лица, своей линии остается задачей актуальной. Публикация фундаментальных исследований сталкивается с большими трудностями, потому что таких исследований мало, киноведы больше занимаются частными проблемами. Мы хотим, подчеркнул А. Медведев, не проводить водораздел между осмыслением кинопроцесса и фундаментальными проблемами теории, мы считаем, что их следует рассматривать в единстве.

В докладе В. Баскакова отмечалось, что крупные теоретические работы все более последовательно ориентируются на требования и задачи, сформулированные на июньском (1983 г.) Пленуме, такие исследования уже ведутся, следует добиваться того, чтобы они были выполнены на надлежащем уровне. Вновь начатое в нескольких направлениях развивает то, что уже было сделано в Москве, в Ленинграде, в столицах союзных республик во исполнение решений XXVI съезда партии, постановлений ЦК КПСС о литературно-художественной критике, о мерах по дальнейшему развитию советского кино, об улучшении идеологической, политико-воспитательной работы. Среди наиболее важных изданий сотрудников ВНИИКа, напомнил оратор, сборники «Социалистический реализм и современный кинопроцесс», «Экран и идеологическая борьба», «Жанры кино», «Мифы и реальность», «Кино и время» и другие, монографии и статьи С. Юткевича, Р. Юренева, С. Дробашенко,

Е. Громова, А. Дубровина, Л. Козлова, М. Зака, труды отдела социологии, информационные издания. Институт подготовил и выпустил собрания сочинений М.Ромма, И. Пырьева, братьев Васильевых, Л. Кулешова, продолжается выпуск сочинений Г. Козинцева. В. Баскаков охарактеризовал теоретические труды, принадлежащие перу В. Ждана, А. Згуриди, И. Василькова и других киноведов и практиков экрана, и отметил, что плодотворнее стали работать ученые Ленинграда, Киева, Минска, Еревана, Тбилиси и других киноцентров.

Другое направление — работа над первыми в нашем киноведении историями советского документального и научно-популярного кино, над продолжением четырехтомной «Истории советского кино», которое должно охватить 70-е годы. Этот том готовят киноведы всех союзных республик.

Коллективное осмысление истории нашего многонационального кино — задача первейшая. Эту мысль В. Баскакова поддержали все выступавшие. Они говорили о том, что необходимо совершенствовать методологию изучения взаимосвязей и взаимодействия республиканских кинематографий в общесоюзном кинопроцессе. В наших исследованиях, сказал В. Ждан, мы более глубоко рассматриваем многонациональную структуру отечественного кино и его интернациональную природу. Однако сегодня, в свете решений июньского (1983 г.) Пленума, следует вести более конкретный анализ новых явлений и тенденций, характерных для современного экрана. Нам нужно расширять границы исторических исследований. В киноведческих работах последнего времени, сказал он, мы находим много нового материала по истории советского кино. Разомкнут круг, в который традиционно вписывались лишь имена наших классиков и при этом забывалось и недооценивалось многое, что лежало рядом и что имеет первостепенное значение для понимания эволюции отечественного кинематографа и формирования его теории. Эту работу следует продолжать, находя ей место в планах. На важность изучения всех сторон кинематографа указывали и другие участники обсуждения — И. Вайсфельд, А. Дубровин, А. Медведев, Г. Капралов, Д. Орлов, Э. Ефимов.

Б. Буряк рассказал о работе киевских ученых над трехтомной историей украинского кино, об изучении творческого наследия А. П. Довженко. Он предложил создать коллективную монографию о природе и особенностях советского многонационального кино, о диалектике в нем национального и интернационального. Центральным аспектам этой проблемы посвятила свое выступление Л. Маматова. Она охарактеризовала объективные трудности, с которыми сталкиваются ученые, разрабатывающие методологию анализа этих сложных вопросов. Л. Маматова высказала мысль, что киноведам следует шире пользоваться возможностями сравнительно-исторического метода и создавать типологию национальных кинематографических школ. Типологический принцип позволяет выделить и то общее, что свойственно всем республиканским кинематографиям, и то, что составляет их своеобразие. О необходимости подобного рода исследований, которые учитывали бы и новые требования, и достижения современной науки, говорил С. Бесклубенко (Киев). А.-М. Пламодялэ (Кишинев) высказала беспокойство кризисом, который переживает кинематограф Молдавии. Однако критики не оценивают положение дел нелицеприятно и взыскательно. Молдавское кино как бы исключено

критикой из кинопроцесса. А оно должно рассматриваться в его контексте, в связи с общими проблемами и задачами искусства кино. Нужны обсуждения республиканской кинопродукции, нужны конференции, встречи, анализ работ режиссеров, сценаристов, операторов, актеров, иначе будет очень трудно поправить дело. Следовало бы обсудить состояние молдавской кинематографии, исходя из того, что ею было завоевано, учитывая ее особенности, к которым относятся поэтическая настроенность, романтическая приподнятость, свойственные национальной культуре.

Эти суждения продолжали мысль, высказанную В. Баскаковым, о том, что киноведение не может развиваться в отрыве от кинематографа. Как закрепить и углубить связь теории с практикой? Как приблизиться к кинопроцессу, войти в него, увидеть и понять его изнутри во всех его звеньях? Поискам ответов на вопросы могут, как показал опыт, способствовать встречи с мастерами — представителями основных кинопрофессий. ВНИИК провел такие встречи, они прошли успешно и дали исследователям большой и ценный материал. Это тем более важно, что проблемы актерского и операторского мастерства изучаются недостаточно и на них следует обратить особое внимание, планируя дальнейшую работу. Об этом говорили многие участники обсуждения.

М. Богданов считает, что назрела необходимость общими усилиями разрабатывать методологию анализа работы художника в фильме. О ней у нас написано очень мало, серьезных теоретических трудов нет. Принято считать автором фильма режиссера, однако кино — искусство коллективное, и проблема авторства в нем очень сложна. Следует предусмотреть в планах изучение вклада каждого из создателей кинопроизведения в процессе постановки картины. Речь должна идти не о приоритете, а о том, как возникает целостное произведение. Если мы хотим влиять на кинопроцесс, то должны не отрываться от его практических забот и внимательно изучать те формы, в которых он осуществляется. Одна из этих забот — изобразительная культура фильма. С ней у нас не все благополучно. Многие режиссеры, особенно молодые, не придают пластике экрана должного значения, не ставят перед художником интересных творческих задач. Критика и теория не обращают на это почти никакого внимания. Тех же проблем коснулся С. Бесклубенко, предложив создать коллективный труд о методологии кинотворчества.

Важная область исследований, требующая координации наших усилий, говорилось в докладе, — это создание современной теории кинорежиссуры, разработка проблем режиссерского мастерства. Мы знаем, какой огромный и неоценимый материал содержат труды наших классиков — Эйзенштейна, Довженко, Вертова, Кулешова, братьев Васильевых, Пудовкина, работы Ромма, Козинцева, к которым мы постоянно обращаемся. Широкое признание получили книги С. Юткевича, С. Герасимова, всегда сочетающих, говоря словами Эйзенштейна, творческий труд с интенсивными теоретическими изысканиями. Эту линию необходимо продолжать. Однако, как подчеркнул докладчик (и с ним согласились все участники обсуждения), теперь нужны фундаментальные исследования, в которых рассматривались бы специфические проблемы кинорежиссуры и создавалась ее единая концепция, ее единая теория. Пока что поэтике этой центральной кинопрофессии посвящена только недавно законченная монография С. Юткеви-

ча. В. Баскаков предложил обсудить работы, освещающие проблемы режиссуры, — такие, как книга М. Зака «Кинорежиссура: опыт и поиск», и рассмотреть на новом уровне различные аспекты теории режиссуры.

Серьезное внимание, отметил В. Баскаков, мы должны постоянно уделять теории научно-популярного и документального кино. Содержательных исследований у нас мало, а критика редко выходит за пределы пересказа фильмов. Критерии оценок в сравнении с игровым кино здесь явно занижены, мы чаще всего исходим из тематических соображений, из актуальности материала, из важности проблемы. А необходим обстоятельный и глубокий анализ произведений документального и научно-популярного экрана в связи с развитием этих видов кино и непременно в контексте всего нашего кинопроцесса. Критерии здесь снижать нельзя. Всенародный успех «Великой Отечественной» это еще раз убедительно подтверждает. Опыт этой картины изучен еще недостаточно. Докладчика поддержали В. Ждан, Д. Орлов, М. Зак, Э. Ефимов, О. Нечай (Минск), Н. Горницкая.

Еще одна область киноведческих исследований, которой мы занимаемся мало, — это проблемы поэтики кино, языка экрана, отметил В. Баскаков. Они должны разрабатываться гораздо более активно, на современном уровне. ВНИИК провел конференцию «Язык кино и образная система фильма», в ней приняли участие киноведы Москвы, Ленинграда и многих союзных республик, причем наряду с ведущими нашими учеными и известными исследователями выступили и молодые теоретики, и выступили удачно.

Вопросы поэтики кино, заметил по этому поводу В. Ждан, непосредственно связаны с практикой и с теорией творческого метода. Мы должны более планомерно изучать искусство социалистического реализма на современном этапе, осмыслять его особенности. Для этого необходимо совершенствовать методологию анализа, тем более что свои методики предлагают семиотика, структурализм. Они, по мнению В. Ждана, не вносят в теорию кино ничего нового и толкают ее на неверный путь. С. Фрейлих согласился с В. Жданом в том, что претензии семиотики и структурализма заменить традиционное искусствознание несостоятельны. Но он считает, что киноведение может использовать методики этих дисциплин в решении конкретных проблем, не греша при этом формализмом. Мы должны изучать художественные структуры фильма, исходя из положений марксистской эстетики, сказал С. Фрейлих.

А. Дубровин подчеркнул огромное значение современной разработки проблем эстетики социалистического киноискусства. Он рассказал о сборнике статей «Эстетика социалистического кино», который готовит ВНИИК. Специальный раздел в книге будет посвящен состоянию кинокритики, рассматриваемой в свете материалов июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС. Многого мы ждем от всесоюзного коллоквиума «Народность и массовость социалистического кино». В. Баскаков в своем докладе оспорил мнение, будто произведения высокого искусства не могут создаваться для массовой аудитории и что обращение к ней непременно ведет к снижению качества и эстетических критериев. «Мы разделяем позицию В. Баскакова, — сказал А. Дубровин. — Однако это чрезвычайно сложная проблема, и ее необходимо изучать на обширном конкретном материале, анализируя и сами фильмы, и их прокатную судьбу, и их аудиторию». А. Дубровин рассказал о задуманном молодыми уче-

ными института сборнике статей, которые будут рассматривать с этой точки зрения один фильм, рассматривать всесторонне. Проблема массовости и народности нашего кино, по мнению оратора, одна из тех, которые особенно нуждаются в координации научных сил, в коллективной разработке. Отдел теории кино ВНИИКа наметил провести в Киеве собеседование за «круглым столом» о проблемах кинотеории в свете материалов июньского Пленума ЦК КПСС.

Нет нужды доказывать, отмечалось в докладе, как важна была всегда и как остра и сложна сегодня проблема функционирования фильма в широкой зрительской аудитории. Ученые приступили к ее изучению и добились определенных успехов, однако эту работу следует расширять и углублять. Здесь еще очень многое предстоит сделать, чтобы отбросить неверные, утопические предсказания и выработать надежные социологические критерии прогнозирования прокатной судьбы фильма. И это — дело не только социологов, хотя они должны здесь сказать решающее слово. Та же проблема была освещена в выступлениях С. Фрейлиха, Б. Буряка, А. Дубровина, А. Медведева, И. Вайсфельда, М. Зака, Г. Капралова.

Г. Лифшиц рассказал о работе отдела социологии ВНИИКа и о его связях с республиканскими киноцентрами. Он отметил, что, к сожалению, практики не всегда в полной мере пользуются результатами социологических исследований. М. Зак связал вопросы функционирования фильмов с основными идейно-художественными проблемами, которые решает сегодня наше кино. Он подчеркнул, что важно изучать кинопроцесс в целом, анализировать репертуар года во всех его аспектах, а не только в тематическом.

Говоря о связи теории с практикой, В. Баскаков отметил, что все больше внимания требует новая область работы — научно-методическая помощь киностудиям, кинофикации и кинопрокату. Здесь должны координировать свои усилия ВНИИК, ВГИК и все киноведческие коллективы страны. Эта работа имеет большое значение и выдвигает перед киноведами новые требования, о чем говорили и другие участники обсуждения — Р. Юренев, А. Медведев, Г. Алиев.

Одно из главных направлений советского киноведения — критика буржуазных эстетических концепций, анализ идеологической борьбы на мировом экране. В идеологической стратегии современного империализма обозначились две тенденции. Первая — поиск все более тонких, дифференцированных приемов воздействия на сознание людей, новых форм идеологического проникновения в систему социализма, попытки маскировать свои классовые цели беспристрастностью и объективностью. Вторая — это открыто агрессивная линия, характеризующаяся возвратом к приемам «холодной войны», к грубым формам антикоммунизма и антисоветизма. Обе они представлены на буржуазном экране, причем сегодня вторая выдвигается на первый план. Докладчик подробно рассказал об исследованиях буржуазного кинематографа, которые проводят советские киноведы. Он отметил, что материалы июньского (1983 г.) Пленума способствовали активизации киноведческой деятельности в этом направлении.

О первоочередных задачах теории и критики на фронте идеологической борьбы говорил В. Ждан. Р. Юренев подробно осветил очень важную проблему — влияние киноискусства социалистического реализма на мировое кино. Он подчеркнул, что необходимо более глубоко изучать те явления за-

рубежного экрана, которые испытывают воздействие метода социалистического реализма. О том, как важно планировать подобного рода изыскания, подробно говорил И. Вайсфельд. Нужно, сказал он, изучать буржуазный кинематограф во всех его противоречиях, в борьбе прогрессивных и реакционных тенденций, а это требует совершенствования методики теоретического, социологического, культурологического анализа. Этим проблемам уделил большое внимание Э. Ефимов. Он рассказал о планах издательства «Искусство» по выпуску кинолитературы, где большое место занимают работы по зарубежному кино. Г. Капралов выдвинул предложение о создании истории мирового киноискусства. Н. Суменов рассказал об исследованиях кинематографии социалистических стран и о новых серьезных проблемах, которые здесь возникают. Их решение требует координации усилий в рамках всего нашего киноведения. Н. Суменов обратил внимание на то, что авторам, пишущим о кино социалистических стран, почти негде печататься, так как наши газеты уделяют этим кинематографиям мало внимания.

Участники обсуждения затронули и ряд других важных вопросов киноведения и критики. А. Медведев говорил о том, как важно воспитывать творческую молодежь на основополагающих традициях советского кино. И. Вайсфельд обратил внимание на то, что сегодня существенное значение приобрело обращение кинематографистов к проблемам педагогики, к сложным вопросам воспитания подрастающего поколения. Он отметил, что материалы июньского (1983 г.) Пленума и проект реформы средней школы ставят новые задачи не только перед практиками и теоретиками экрана, но и перед теми, кто отдает свои силы кинообразованию и кинопросвещению. Его поддержала Н. Горницкая. Она внесла предложение создать коллективный труд по проблемам киновоспитания.

О. Нечай подробно рассмотрела взаимодействие кино и телевидения в современных условиях, остановившись на общих вопросах аудиовизуальной культуры и на ее воздействии на аудиторию.

Многие участники обсуждения говорили о том, что развитию киноведения и критики мешает нехватка необходимых информационных и справочных изданий, которые к тому же выходят с большим опозданием. Для координации исследовательской деятельности, отметили С. Фрейлих и Н. Горницкая, необходима четкая и оперативная работа отдела научной информации и библиографической службы. Нам крайне нужен, сказал С. Фрейлих, давно обещанный музей советского кино. Говорилось также и о том, что книги издаются недопустимо медленно. К моменту выхода в свет их материал значительно устаревает. Это снижает действенность кинотеории. Особенно тяжело это сказывается на исследовании зарубежного кино, посвященном актуальным вопросам идеологической борьбы.

В заключительном слове В. Баскаков выделил основные проблемы, которые найдут более полное отражение в ближайших и перспективных планах научно-исследовательской работы. «Мы переживаем очень ответственный момент, — сказал он, — впереди большая работа, содержание и направленность которой определены партийными документами последних лет. Для того чтобы успешно решать стоящие перед нами задачи, мы будем работать еще более согласованно, еще более дружно».

Э. Панченко

Для человека, общества, государства

Воодушевленные историческими решениями XXVI съезда Коммунистической партии Советского Союза, июньского и декабрьского (1983 г.) Пленумов ЦК КПСС, трудовые коллективы кинофикации и кинопроката Киева взяли на себя повышенные социалистические обязательства: выполнить план 1984 года к 20 декабря, обслужить сверх плана 500 тысяч зрителей и получить дополнительно 200 тысяч рублей валового сбора; привлечь на киносеансы с показом хроникально-документальных фильмов на 73 тысячи зрителей больше плановых заданий; план четырех лет одиннадцатой пятилетки выполнить к 67-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции; увеличить против плана валовые поступления на 1,5 процента; снизить себестоимость одного сеанса по сравнению с плановой на 0,6 процента и на этой основе добиться экономии эксплуатационных расходов в сумме 21 тысяча рублей.

Рассмотрев повышенные социалистические обязательства и обращение работников кинофикации и кинопроката Киева ко всем киноработникам страны, коллегия Госкино СССР и президиум ЦК профсоюза работников культуры одобрили и поддержали инициативу коллективов государственной киносети и кинопроката Киева по широкому развертыванию социалистического соревнования за претворение в жизнь решений XXVI съезда КПСС, последующих Пленумов ЦК КПСС, досрочное выполнение и перевыполнение плана по кинообслуживанию населения и повышение качества работы в 1984 году.

Опыт киевлян особенно ценен сегодня как один из путей реализации мероприятий, намеченных в постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии».

В этом номере нашего журнала начальник Управления кинофикации и кинопроката Киевского горисполкома Э. Панченко рассказывает о том, как киевские кинофикаторы выполняют социалистические обязательства, принятые в обращении, на практике.

Партийные решения последнего времени по вопросам идеологии и экономики, особенно документы Пленумов ЦК КПСС заставили всех кинофикаторов Киева с максимальной тщательностью проанализировать методы собственной работы, исследовать опыт коллег в республике (Харькове и Херсоне) и в разных городах страны (Москве, Минске, Ереване и особенно Ленинграде). В нашем деле цифровые отчеты, даже самые отрадные, приобретают ценность, лишь когда можно говорить и о достижениях в сфере идеологии. На основе полученных данных и под таким углом зрения мы рассматривали новые социалистические обязательства, разрабатывали систему организационных и экономических мер, которые могли бы обеспечить гарантированное их выполнение.

Как рекомендуют партийные документы последних лет, мы возложили большую персональную ответственность на руководителей кинотеатров и расширили сферу их компетенции. Однако на современном этапе к подобной работе людей надо специально готовить. Для этого мы налаживаем, постоянно совершенствуем систему учебы директоров кинотеатров: проводим ежемесячные семинары, совещания с приглашением работников Госкино УССР, теоретиков и практиков киноискусства.

Раньше составлением репертуарных планов для кинотеатра занимались исключительно вышестоящие органы, сейчас — каждый директор лично. Для этого выделен специальный день для работы с каталогами в прокате. К пятому числу каждого месяца директора вносят заявки от своих кинотеатров на следующий месяц. Эти заявки рассматриваются репертуарной комиссией и обычно удовлетворяются не менее чем на 80 процентов. Корректировка репертуарных планов проводится в основном с тем, чтобы добиться улучшения основного нашего показателя — преимущественного показа отечественных фильмов. В последние два года нам удавалось более половины плана выполнять благодаря им. Но наши общие целевые обязательства — 60 процентов плана, и чтобы их достичь, нужно еще очень много работать. Какие же ленты в упомянутый период оказались самыми популярными? «Красные колокола», «Вокзал для двоих», «Высокий перевал», «Остановился поезд», «Полеты во сне и наяву». И чем плотнее связывается широкая демонстрация картины с информацией и рецензированием в печати и по телевидению, тем большее количество зрителей она собирает. Реклама кинолент по ТВ действует гораздо более широко, оперативно, чем любая другая. Особенно помогает нам «Кинопанорама».

Популярность «Кинопанорамы» как формы пропаганды произведений экранного искусства мы решили использовать в своей работе. Лучшие кинотеатры города из месяца в месяц проводят весьма популярные у зрителей обзоры фильмов. Для этого используются информационно-рекламные ролики, фрагменты из новых игровых лент, хроникально-документальные, научно-популярные, мультипликационные фильмы. Беда только, что кинороликов катастрофически не хватает, и даже те, что есть, приходят с большим опозданием. Между тем если бы рекламные материалы появлялись у нас хотя бы за два месяца до широкой демонстрации соответствующих фильмов, польза была бы огромная.

Необходимо приближать кино к зрителям новыми, современными методами и средствами. Человек, конечно, может забежать в кинозал, потому что случайно идет мимо и ему некуда девать свободные полтора-два часа. Но еще лучше, когда посещение кинотеатра становится частью правильно организованного досуга. Кинотеатры, которых по нескольку едва ли не в каждом районе, призваны стать центрами культуры для трудящихся.

Повышенное внимание уделяем мы комфортности кинотеатров, тщательно их отделываем, обеспечиваем удобной мебелью, используем фойе под выставочные залы, кафе, игротеки, дискотеки, бары.

Мы знаем, что молодые люди являются самыми активными кинозрителями. И если за час до просмотра фильма им уже хочется войти в кинотеатр, потому что там интереснее, чем на улице, а у иных — и дома, тогда мы действительно по-настоящему включаемся в дело воспитания зрителей.

Выполняя постановление ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков», мы помним, что с детских лет должны растить, образовывать своего зрителя. Дети бесконечно любят кино и, будь у них такая возможность, наверное, бегали бы в кинотеатр каждый день и не по одному разу. Но у нынешних детей, как правило, немало других занятий: музыкальных, спортивных, технических и пр. Наконец, надо много учиться. И все равно ребенок школьного возраста два-три раза в неделю приходит в кинозал.

Наша прямая обязанность — правильно и вовремя показать ему фильм.

Большие надежды мы возлагаем в этом смысле на школьные кинотеатры. В нашем городе их до тридцати. Те, что открылись недавно, еще учатся правильно работать. Те, что «со стажем», как, например, «Горизонт», делятся опытом, развивают собственные традиции. Техническое обеспечение школьных кинотеатров Управление кинофикации полностью взяло на себя, но, к сожалению, мы можем оказать им лишь очень скромную методическую помощь. Это тормозит работу, особенно там, где не слишком заинтересовано в своем кинотеатре руководство школы.

Чрезвычайно велика нужда в новом положении о работе школьного кинотеатра, учитывающем современные требования к нему. Шко́льный кинотеатр сегодня — все еще нечто вроде побочного промысла, и под такое до конца не узаконенное предприятие очень трудно добыть должное количество кинолент. К тому же и репертуар в школьном кинотеатре особый.

Школьная реформа требует от нас целого комплекса продуманных мероприятий. В частности, школьным работникам для правильной организации всей деятельности своего кинотеатра требуется квалифицированная помощь психологов, социологов, искусствоведов. Но у нас нет единого центра по всем вопросам, связанным с кинематографом для детей. Есть, правда, такие перспективные практические начинания, как детские дирекции в Москве и Ленинграде. Их опыт должен быть проанализирован и использован в более широких масштабах. Во всяком случае один штатный редактор при управлении кинофикации не в состоянии совладать со всей спецификой «детской темы», даже если ему помогает на общественных началах соответствующая секция. Мы всячески стимулируем деятельность этой секции, но по всему видим: без постоянных специалистов не обойтись.

Толково, квалифицированно налаженный кинотеатр в школе, которым занимаются современные, прогрессивно мыслящие люди, делает огромное общественно полезное дело. Есть у нас, скажем, в школе № 3 кинотеатр «Горизонт». Он работает в будни, в выходные, в каникулы. Там и летом кипит работа, причем для каждой возрастной группы — свой план мероприятий. Поэтому и велика его популярность у детей и родителей.

Теперь о специализированных детских кинотеатрах. В нашем городе их пять. Трехзальный «Комсомолец Украины» накопил полезный для общего дела опыт. Кинотеатр находится в самом центре города, где совсем мало школ. А заполнять с в о и м зрителем три зала необходимо. Но кто работает, тот, как известно, находит выход. Так и здесь настойчиво изыскивали эффективные формы привлечения юного зрителя из ближних и отдаленных школ. При «Комсомольце Украины» сегодня — 24 клуба по интересам. Там хорошо работает совет содействия. Ему помогает студия «Киевнаучфильм», прежде всего — объединение художественной мультипликации. Следует отметить, что комсомольцы этой студии проявляют большую заинтересованность в совместной работе с кинотеатром. В период школьных каникул, в выходные дни, в любое время на них можно опереться: молодые творческие работники, комсомольские активисты «Киевнаучфильма» принимают самое деятельное, инициативное участие во всех мероприятиях «Комсомольца Украины», как, впрочем, и других детских кинотеатров.

Во всех кинотеатрах города мы увеличили количество детских сеансов в

приемлемое для школы время. Многие из них включили в свои планы обязательным пунктом работу с детьми, подростками, старшеклассниками. Очень целенаправленно действует в этом плане «Октябрь». В центре его внимания — учащиеся ПТУ. Для них созданы кинолекторий и киноклуб. Планирование здесь системное, долговременное. К просмотрам и диспутам готовятся основательно, без суеты, стараясь привлечь учеников среднего и старшего возраста к серьезным, жизненно важным размышлениям и беседам. Многим запомнились острые дискуссии, связанные с просмотром фильмов «Пацаны», «Средь бела дня», «Оглянись». В них вместе с ребятами участвовали педагоги, работники милиции и прокуратуры, киноведы.

Большое внимание уделяем мы сейчас введению и популяризации так называемых семейных сеансов. Готовим специальные программы, широко оповещаем о них заранее, стараемся организовать просмотр таким образом, чтобы проведенное в кинотеатре время подарило общие воспоминания и детям, и родителям.

Посещение кинотеатра для современного человека не событие, но потребность. Мы обязаны стимулировать эту потребность, идти ей навстречу. И если, по нашим данным, многие семьи лишены возможности просмотреть тот или иной фильм для взрослых, потому что им не с кем оставить малолетних детей, то в наших силах взять часть родительских забот на себя. Вот, скажем, наглядный пример, который подает в этом плане «Отрадный», где открыт прекрасный детский комплекс: комната для игр и зал мультфильмов.

Об «Отрадном» хочется сказать особо еще и потому, что его нынешнее отличное состояние обеспечивается, с одной стороны, личной энергией и инициативой руководства кинотеатра, с другой — помощью едва ли не всего района. Исполком предоставил возможность во время капитального ремонта достроить к скромному типовому зданию кинотеатра просторный кассовый зал и уже упомянутый детский комплекс. В самом же ремонте, в успешной подготовке кинотеатра к работе участвовали практически все предприятия района и особенно те, с которыми у «Отрадного» заключен договор о взаимном сотрудничестве. Теперь же, когда этот благоустроенный, нарядный кинотеатр работает в полную силу, его связи с трудовыми коллективами района постоянно укрепляются.

Наша цель сегодня — не менее плодотворное сотрудничество с каждым из тех четырехсот трудовых коллективов, что связаны с нами договорными отношениями. В этом плане стабильно деятельны кинотеатры «Киевская Русь», «Лейпциг», «Украина», имени Довженко. Наши товарищи заблаговременно информируют своих подопечных о новых фильмах, организуют продажу билетов на местах, стараются учесть пожелания по проведению премьер, повторных показов, ретроспектив, просьбы о встречах с артистами, режиссерами и другими создателями картин. Мы же, в свою очередь, ждем от связанных с нами трудовых коллективов неравнодушного участия в нашей работе — в качестве зрителей и шефов. Очень важно добиваться единства в решении нашей основной проблемы: всеми силами, всеми средствами гарантировать трудящимся отличное проведение свободного времени на нашей общей территории — в кинотеатрах.

Продуктивны и наши договоры с республиканским кинолекторием, с Бюро пропаганды киноискусства. С этими организациями у нас разра-

ботан широкий план совместных мероприятий: лекций, премьер, ретроспектив, творческих встреч и вечеров. Мы проводим тематические циклы и оповещаем о них публику специальными афишами.

Реклама вообще одна из насущных наших забот и проблем. Мы всеми способами налаживаем рекламное дело, используем лучшее из традиционного опыта, изучаем новые направления. Нацеливаемся на развитие рисованной рекламы, которая в последнее время, к сожалению, заметно потеснена шрифтовой. В тех местах города, где бывают наибольшие массы горожан, устанавливаем щитовую рекламу. Во всех просторных подземных переходах в центре города поставили эффектные рекламные окна с подсветом: здесь представлен весь репертуар города и особенно выделен тот, которым располагают кинотеатры, находящиеся на данной магистрали.

«Киев», «Украина», «Киевская Русь», «Ленинград» — это кинотеатры с хорошо поставленной рекламой всех видов — световой, шрифтовой, рисованной. Но своего рода законодателем, образцом у нас является «Коммунар». Этот не первоэкранный однозальный кинотеатр (в нем демонстрируются фильмы, которые уже прошли в других крупных кинозалах города) делает тем не менее стабильно высокие сборы на уже прокатанных лентах. Этим он во многом обязан работе своего художника. Броская, образная, изобретательная реклама «Коммунара» неизменно притягивает к нему толпы людей. «Коммунар» предлагает также сводную рекламу всех кинотеатров города и расположение ведущих к каждому транспортных маршрутов. Подготовить такую карту — весьма трудоемкое дело, но работники «Коммунара» взяли его на себя.

Сегодня «Коммунар», занимающий отнюдь не новое здание, полностью обновлен. Мы опробуем на его базе ряд нововведений. Подчеркнем, что в обсуждении планов реконструкции этого кинотеатра чрезвычайно активно участвовали зрители. Задолго до начала капитального ремонта мы вывесили на видном месте эскизы, и посетители кинотеатра внесли очень много предложений по его оформлению и модернизации. Самые интересные из них учтены в окончательном варианте.

Кинофикаторы Киева всерьез озабочены тем, чтобы преодолеть типовую безликость наших кинотеатров. Хорошо оформленный кинотеатр формирует постоянный круг посетителей, он становится местом, куда хочется возвратиться. Мы заключили договор с Союзом художников — и обогатился малой скульптурой зимний сад в «Киевской Руси». Старательно, любовно, даже изысканно оформили свой зимний сад сотрудники «России».

И все же главное в зрительской проблеме — кинорепертуар. Учитывая, что среди зрителей есть постоянные приверженцы определенных жанров, мы сосредоточиваем демонстрацию соответствующих лент в полностью или частично специализированных кинозалах.

Есть у нас кинотеатры с базовой демонстрацией кинолент украинских студий (имени Довженко, «Орбита»), студий других союзных республик, а также социалистических стран (где, каких именно, видно из названий самих кинотеатров — «Лейпциг», «Братислава», «Краков» и др.). Как правило, таким специализированным показам отведены определенные дни недели месячного репертуара.

В целях усиления идеологической, пропагандистской работы мы активизировали внимание к политическим фильмам. На базе «Киевской

Руси» действует зал политического кино с тщательно подобранной программой. Здесь происходят регулярные встречи с лекторами-международниками, писателями-публицистами, представителями украинского республиканского Комитета защиты мира, ветеранами Великой Отечественной. Вошли в традицию ежемесячные тематические просмотры для партийных и комсомольских работников, пропагандистов сети политпросвещения.

На тех же организационных принципах действуют аналогичные залы в ряде других кинотеатров, например «Мир планете» в «Киеве» — крупном трехзальном кинотеатре, который сегодня полностью модернизирован. Многозальные кинотеатры вообще дают более широкие и разнообразные возможности для гибкой, тактически изобретательной работы. Учитывая это, мы сейчас заказываем проектировщикам здания новых кинотеатров с двумя-тремя залами.

Постоянно заботясь о продвижении, о счастливой прокатной судьбе тех произведений киноискусства, которые отличаются высоким идейно-художественным уровнем, мы подготавливаем зрителей к выходу этих фильмов на широкий экран. В частности — через «Клуб любителей кино» на страницах газеты «Вечерний Киев». Совместно с сотрудниками редакции стараемся тщательно готовить и разнообразить содержание его работы. Кратко рецензируем отдельные фильмы, сообщаем о готовящихся или прошедших мероприятиях, рассказываем о кинематографистах — гостях столицы Украины, о мастерах украинского кино, многие из них выступают на нашей киностранице. И обязательно помогаем зрителю — и взрослому и детскому — правильно сориентироваться в текущем репертуаре. Информируем пропагандистов, лекторов о новых фильмах, которые можно использовать в сети политпросвещения, народных университетах, в системе народного образования. Наша киностраница завоевала внимание публики.

Весной нынешнего года Киев стал столицей XVII Всесоюзного кинофестиваля. Это большой творческий экзамен для кинематографистов, серьезное профессиональное испытание и для нас, кинофикаторов. В процессе подготовки к Всесоюзному кинофестивалю в двадцати двух кинотеатрах мы провели конкурс на лучшее оформление. Координировал, оценивал эту работу художественный совет, в который вошли авторитетные специалисты многих профессий. Кроме залов для жюри, для демонстрации конкурсных фильмов, нами были подготовлены кинотеатры для разных целей: для фильмов — лауреатов прошлых всесоюзных кинофестивалей, для фильмов-дебютов, для фильмов каждой союзной республики, для фильмов студии имени Довженко и других студий Украины. В рамках программ фестиваля состоялись многочисленные встречи его участников с трудящимися Киева и Киевской области. Проведение такого масштабного мероприятия, как Всесоюзный кинофестиваль, дало нам немало полезных уроков на будущее.

Промышленные предприятия столицы Украины выступили с трудовым почином, который получил название «Киевский час». Что за этим стоит? Твердое обязательство каждый час работать с такой продуктивностью, чтобы превышать обычную часовую норму и давать безупречное качество.

Мы же, кинофикаторы Киева, свой сознательный вклад в этот почин определяем так: как можно больше профессионального мастерства и душевной отдачи от каждого из нас на своем рабочем месте для наилучшего кинообслуживания нашего зрителя.

Разборы и размышления

Пока в рубрике «Точка зрения» критики спорят о жанровом кинематографе, о его достижениях и издержках, о возможных путях его развития, практики кино поставляют новый материал для этих споров. Режиссеры разных поколений, в их числе и дебютанты, сегодня явно почувствовали вкус к жанрам, популярным у массового зрителя. И осознали, что жанровый кинематограф — отличный плацдарм для художественного эксперимента. Фильмы, о которых пойдет речь ниже, не равноценны, но все вместе и каждый в отдельности они дают повод для постановки и анализа круга проблем жанрового кинематографа — практических и теоретических.

В. Кичин

Импровизация на тему...

Читаю письмо инженера-кораблестроителя из Ленинграда Александра Гроссмана:

Нельзя не отдать дань обаянию актеров, играющих в фильме «Мы из джаза». Фильм смотрится легко, весело.

Но вместе с тем оставляет после себя некоторое недоумение. Речь идет о Сергее Колбасьеве. Писатель и моряк, Сергей Колбасьев, вполне реальная личность, сделал очень много для пропаганды джаза в нашей стране. Зачем авторам фильма нужно было тревожить память о Сергее Колбасьеве, обыгрывая комически его фамилию: «Мясная фамилия, то ли Колбаскин, то ли еще как-то!» Ведь нынешний зритель все равно Колбасьева не знает! И полагает, естественно, что это — очередной куншток фильма!

Двадцатые и тридцатые годы — не такой уж дальний свет: живы многие свидетели тех времен. Так ли уж трудно было костюмерам точно воссоздать одежду 20—30-х годов? Однако! Многие женские фигуры в фильме мелькают... в современных сапогах! Развеселая троица подвыпивших одесситов, шагающих посреди улицы навстречу нашим музыкантам. В середине — румянощекая пышная девица. На ней знаменитые в 30-е годы ленинградские тапочки с каемочкой — тогда все ленинградки ходили в них! Но тут-то — Одесса! Двадцатые годы!

А мелодия «Рио-Риты», звучащая в фильме? В Союзе она получила распространение в 1935 году. Опять — накладка!

Фильм повествует о зарождении советского джаза. Но — странно! Приехав в столицу, наши герои попадают на концерт вполне сложившегося профессионального джаза! И это — не зарубежные гастролеры! Это — самые настоящие «наши»! Значит, в Москве к тому времени уже были джаз-оркестры?

И впрямь, если следовать такой логике, что-то не сходятся концы с концами у авторов фильма «Мы из джаза».

Ну, например. Четверо джазменов на самой заре советского джаза: Степик, Жорик, Костик и Иван Иванович Бавурин. Трое молоды, четвертый как бы динозавр — служил еще в лейб-гвардейском Преображенском полку, играл на трехсотлетии дома Романовых. Ему 52 года. А дело происходит при нэпе. Так что к концу фильма, когда Иван Иванович, чуть посеребренный, но еще моложавый, уже в наши дни все так же забористо играет джаз, мы соображаем: ему стукнуло уж больше ста.

Есть еще в фильме «папа» в исполнении Евгения Евстигнеева — король одесских карманников, который почитает джаз за то, что среди публики, как следует «заведенной», работать легко. Так вот, он признается, что более всего любит Дюка Эллингтона — еще с 1908 года, когда был в Америке. А дело происходит по-прежнему при нэпе. И мы быстренько соображаем, что так как в 1908 году Эллингтону было 9 лет, а к годам нэпа он только-только еще решил бросить свою архитектуру и заняться джазом, то «папа», должно быть, полюбил его главным образом за успехи в будущем.

Ну ладно, оставим это. Я имею в виду хронологическое крючкотворство, но не благородное недоумение настроенного на житейскую и фабульную логику зрителя.

На афише: фильм рассказывает о создателях советского джаза... О первопроходцах. Пионерах. Самых первых то есть. Недаром и действие поначалу происходит в Одессе, где, как жизнь — в океане, зародился наш джаз. И не случайно Костик, Степик, Жорик и Иван Иванович, отбывая на завоевание столицы, поют «Прости-прощай, Одесса-мама» голосом молодого Утесова. Тут самые прямые возникают ассоциации.

Но тем не менее в Москве, в саду «Эрмитаж», мальчики обнаруживают очень солидный диксиленд, настолько уже заматеревший, что его руководитель Орлов приступил к удушению более молодых конкурентов и отчитывает их на комиссиях академическим тоном классика. И мы быстренько соображаем: когда же, господи, все это успело свершиться, если на джазовом дворе еще только заря занимается и наши герои — первопроходцы?

Ладно, оставим логику. Попробуем отдаться на волю течения этого фильма.

И вот странность. Забыв про логику, мы будем много смеяться, влюбимся в этих обаятельных молодцов, несмотря на множество отдельных и даже существенных недостатков. И уйдем в прекрасном настроении, многое узнав об истории становления отечественного джаза, а еще больше — о духе этого замечательного вида музыкального творчества и о секрете его неотразимости.

Я говорю «мы», отнюдь не имея в виду всю зрительскую массу. В критическом мире иногда принято говорить от имени массы, но это всегда лукавство и частично даже подтасовка. Нет в массе зрителей единого мнения и быть не может. Так что критик всегда выражает всего лишь собственное мнение, к которому присоединится круг единомышленников. Любая иная позиция либо самонадеянна, либо цинична.

Поэтому говорю «мы» — от имени тех, кто принял предложенную авторами игру и отбросил привычную для кино «фабульную» логику. Отдался во власть иных стихий.

В другом случае фильм оставит чувство недоумения. И уже не так понравится.

В прокате он прошел без ажиотажа. Хотя в залах атмосфера была очень доброжелательная, даже просто добрая, как всегда бывает, когда люди объединены легким и хорошим, праздничным чувством.

Почему нет шумного успеха у фильма «Мы из джаза»? Не учтена эстетическая конъюнктура, музыкальные вкусы и пристрастия, какие ныне сложились в кругу молодых зрителей — а эти зрители, как гласит статистика, делают сегодня погоду в кинозалах.

«Мы из джаза», думаю, прошел бы с громким успехом в те времена, когда были молоды герои пьесы «Взрослая дочь молодого человека».

«МЫ ИЗ ДЖАЗА»
Сценарий А. Бородянского, К. Шахназарова. Постановка К. Шахназарова. Оператор В. Шевцик. Художник К. Форостенко. Композитор А. Кролл. Звукооператор Э. Зеленцова. «Мосфильм», 1983.

Но тогда, говоря честно, такой фильм вряд ли мог появиться. Джаз не очень-то одобряли, и героев картины «Мы из джаза», которые, мы теперь знаем, заняты вполне достойным делом, вероятно, зачислили бы тогда в «плесень».

Сегодня джаз представляется искусством едва ли не академическим. У противников «новомодных веяний» на прицеле рок-ритмы и ВИА с их «децибелами». В полемическом задоре и молодые любители острых музыкальных ощущений, потенциальные зрители фильма «Мы из джаза», ничего не хотят признавать, кроме ВИА, а джаз числят едва ли не по рангу симфонической музыки. Поэтому успех картины о джазе спокойный, без давки, какая обычно сопровождает сенсацию.

Все рано или поздно находит свое место в иерархии эстетических ценностей. Джаз уже не нуждается в защите. Теперь хорошо бы, считают авторы фильма, учесть уроки нашей недавней нетерпимости. А заодно приобщить к джазу тех, кто к нему глух. И делают свой фильм, имея в виду обе цели сразу.

Они делают его очень нестандартно. Та ломка традиционной фабульной логики, о которой уже было сказано, есть попытка найти форму фильма, исходя из природы его материала. Из природы самого джаза. Попытка принципиально важная. Поэтому разберемся подробнее.

Музыкальный замысел в «Мы из джаза» разрушает все привычное для кино драматургическое построение и создает свое пространство, столь же условное, как сама музыка. А значит, куда более условное, чем кинопространство. Оно делает как бы необязательной фабульную логику, заменяя ее логикой развития тем и лейтмотивов. Как в музыке.

Впрочем, и кино знакома эта «иная логика». Подобная смелость в обращении с художественным материалом типична для «авторского» кинематографа, где сюжетом становится само движение идеи, прихотливое, со скачками во времени и пространстве — оно тоже имеет свои измерения, пропорции и логику. Такое кино повелось называть «сложным», «трудным», для него уже и спецзалы отведены.

Но особое пространство — в кино развлекательном, музыкальном?

●

Вопрос нужно ставить иначе: а возможен ли полноценный музыкальный фильм без такого особым образом организованного художественного пространства?

У Костика, Жорика, Степика и Ивана Ивановича были предшественники. Костя Потехин и его джаз. Перечень логических неувязок в «Веселых ребятах» исправно зафиксирован в критической литературе тех лет, но на судьбе картины эти неувязки не отразились. Торжествующая стихия музыки обозначила в фильме свои, парадоксально веселые и неожиданные, как импровизация, художественные координаты.

Думаю, что от затеи рассказать о раннем советском джазе авторы современного фильма естественно пришли к воспоминанию о «Веселых ребятах». Не подражали им. Но использовали этот опыт.

Продолжая уже вполне наработанную традицию «ретрокино», режиссер Карен Шахназаров и оператор Владимир Шевцик снимают музыкальные эпизоды, как встарь, «с вазелинчиком», отчего каждый световой блик в глазах героини или на сладострастном изгибе саксофона начинает лучиться, размываться, и все подергивается как бы романтическим флером. В кадрах, где джаз-банд Костика впервые выступает перед ценителем «папой», даже цветопередача как-то сдвинута в сторону некоего пожелтения, изображение кажется вирированным и чуть размытым, словно на давних фото.

В фильме возрождена сама эксцентричность творческого мышления, так характерная для эстрадной жизни тех лет — озорство манеры, необъяснимая алогичность костюмов (клетчатый пиджак с полосатым жилетом, немыслимый заячий помпон на берете, среднеазиатская тюбетейка, залихватские усики и полное оперение вождя африканского племени — и все это на одной сцене!).

Это, разумеется, пока только признаки стилизации, но отнюдь еще не стиля. Мы же говорим о цельном художественном пространстве, вполне убедительном, несмотря на замеченные уже неувязки. О странном случае, когда даже сами эти неувязки словно бы оказываются необходимыми — они-то и создают атмосферу

озорства, воспринимаются как элементы эксцентрической, полной парадоксов игры.

●

А дело все в том, что абсолютное большинство музыкальных фильмов ведет привычное фабульное повествование. Нам рассказывают о певце, балерине, энтузиастах из самодеятельности. Излагают биографию великого композитора. Пытаются воспроизвести его облик, его характер, обозначить весомость его вклада в искусство. В основе таких картин чисто литературное драматургическое построение. Музыка может входить в это повествование более или менее органично, однако она автономна и либо останавливает главное действие, как концертный номер, либо развивается параллельным курсом, становясь как бы дополнительной сюжетной плоскостью.

Я говорю сейчас не о качестве подобных фильмов — здесь могут быть и удачи, и провалы, — а о самом принципе их художественной организации.

Более прочный сплав музыки и повествовательной драматургии и более сложное их взаимодействие предложили мюзиклы. Музыкальные номера тут как бы вырастают из драматического действия и его продолжают, подхватив эстафету, — пение и танец берут на себя роль рассказчика.

В нашем сегодняшнем сознании мюзикл от фильма с музыкой, от кинооперетты, от «зонг-оперы», ревю и еще многих других форм музыкального зрелища отличает именно использование музыки не как иллюстрации, не как средства остановить мгновение, ибо оно прекрасно (дуэт в оперетте), и не как комментария к действию (зонги), но как способа продолжить драматическое повествование на более художественно активном, выразительном, эмоциональном уровне. На уровне новой, расковывающей фантазию условности.

В советском кино жанровые признаки мю-

«Мы из джаза».
Степа — А. Панкратов-Черный,
Иван Иванович — П. Щербаков,
Жора — Н. Аверюшкин,
Костя — И. Скляр

зикла очевидны, например, в такой ленте «домюзикловой эпохи», как «Волга-Волга». Песни и пляски, выплеснувшиеся на улицы приволжского городка, воспринимались не как «номера», а — как выраженный вот такими эксцентрическими средствами быт городка, как настрой души его веселых обитателей, как эмоциональный тонус самого времени.

Можно ли зачислить в этот разряд фильм Карена Шахназарова?

Но в нем как раз заявлен откровенно «концертный» характер музыки. Ни одесские куплеты, ни выступления «джаз-банда» в шикарном нэповском ресторане «Парадиз» или перед неулыбчивой комиссией действия не продолжают и не развивают — это именно «номера», поставленные как самостоятельное, хотя, конечно, обусловленное фабулой зрелище. И если вся сцена с Клементиной Фернандес на вокзале, начиная с ритмизованного прохода героев по перрону и кончая ослепительной «выходной арией» приезжей дивы, выполнена в традициях хорошего мюзикла, то уже ее блюз в саду «Эрмитаж» снят почти в эстетике телевизионной трансляции. Причем «разнобой» почему-то не режет глаз — как раз он, как мы уже заметили, и способствует возникновению единства, эстетической целостности фильма.

Дотошное стремление найти фильму подходящую полочку в картотеке жанров, ей-богу, не самоцель. Мне как раз глубоко симпатичны раскованность и смелость в обращении с жанровыми канонами и границами. Но только разрушение границ должно быть осознанным — разрушив сложившееся единство, нужно создать новое. Иначе форму сменит бесформенность. У нас так много вполне бесформенных музыкальных картин, что стоит понять закономерности прихотливой «госпожи удачи».

Аналог жанру этого фильма нужно искать в предмете его внимания — в музыке. Авторы фильма «Мы из джаза» поставили перед собой ясную эстетическую задачу. Ясную — не в смысле простую. Пойти не от фабулы, а от самой музыки. От джаза как искусства, со всеми его особенностями. С его игровой природой, расположенностью к шутке, к эксцентриаде, к тому непредсказуемому сиюминутному творчеству, которое именуется импровизацией и составляет одну из основ джаза, его обаяние и его, если хотите, интеллектуальное начало. Непрерывное творчество, бурлящее в джазе, заставляет его вечно стремиться к новизне выражения, интерпретации, к смене масок и костюмов, к игре жанрами. Фильм не случайно иронически цитирует прилипшую к джазу несправедливую формулу «музыка толстых» — формулу, в которой отразились издержки вульгарно-социологического подхода к явлениям культуры. Нет, отнюдь не тупого потребителя имеет в виду хороший джаз — он как раз ориентирован на внутреннюю гибкость и активность слушателя, его юмор, его эмоциональную отзывчивость, интеллект, а часто и эрудицию. Его способность к сотворчеству.

Как джазовая импровизация на тему популярной песни не призвана заменить саму песню, так фильм «Мы из джаза» не призван заменить историографическое исследование с его хронологической скрупулезностью и непреложной верностью фактам.

В фильме взяты не факты — но мотивы. Легенда гласит, что российский джаз зачат в Одессе. И мы попадаем на замызганные, но оттого не менее обаятельные улочки нэповской Одессы и слушаем куплетики про «чемоданчик» под пританцовывание живописных зевак. А потом будет типичный южный дворик, где никакой гармонии, а только эклектика, но зато какая обаятельная, понятная, объяснимая! Эклектика не вкусовая. Она родилась из сплетения многих судеб, что свершаются на этом одесском дворе. Поэтому тут вполне уместны и белье, вывешенное для просушки, и пританцовывающая бабка с арбузом на плече, и красотка с глазами, как бы затуманенными по моде 20-х... Зрелищность рождается из наблюденного реального быта. Обретает эстрадную броскость. И незаметно переводится уже в какой-то новый регистр, где становятся важны и ритм, и пластика, и разудалая песенка, увлекающая за собой весь экранный мир.

Так пойдет и дальше. Какая бы эксцентриада ни закрутилась в фильме, но истоком ее будет жизнь. И не жизнь вообще, а именно того вре-

мени. Ее нищета и богатство. И счастье человеческого братства. Бескомпромиссный комсомольский энтузиазм и почти наивная чистота устремлений — какое дивное, обезоруживающее простодушие играет, например, Игорь Скляр в роли Кости, человека, который верит в свою правоту и ни минуты не сомневается, что сумеет всем ее доказать.

Звучит в картине и мотив мертвой, нерассуждающей догмы, что рождала и рождает тяжелую подозрительность ко всякой новизне в искусстве, страсть к ярлыкам и клеймам. Мотив этот тоже, к сожалению, из жизни. Здесь внутренняя конфликтность фильма, его печаль: только-только проклюнется в музыкальных упражнениях наших героев что-то свое, самобытное, настоящее, искреннее — тут же будет пресечено — и членами комиссии, крайне смутно представляющими себе дело, о котором судят; и приспособленцем Орловым, демагогией устраняющим возможных конкурентов; и кампанейщиной, готовой под горячую руку скосить и здоровый росток...

Поистине как «бог из машины» является в финале картины, когда для героев и их любимого джаза, казалось бы, все кончено, капитан Колбасьев — знаток джаза, его сторонник и «главный специалист». Для фабульного повествования — наивно: и впрямь, что может Колбасьев сделать в такой ситуации! Но у фильма, с его импровизационным построением, своя логика, более убедительная. Как мелодия стремится к естественному разрешению в тонику, стремится к устойчивому, умиротворяющему финалу, так ищет основу для оптимизма фильм. И видит его в «счастье, когда тебя понимают». Обретение союзника, единомышленника, человека, любящего то, что любишь ты, — вот основа равновесия. И зажигаются улыбки друзей-джазистов. И вспыхивает, как по волшебству, огнями сцена. И стремительно раскручивается джазовая мелодия, которая и завершит картину, уже в наши дни, полной победой веселого и жизнеутверждающего искусства.

А разве и вправду так не было? Разве творчество не одерживает в конечном итоге победу над догмой?

Формообразующий принцип фильма — джазовая импровизация — обусловила непривычный для современного кино ритм. Калейдоскоп. Стремительная смена эпизодов интермедийных и разнородных, как номера в сборном концерте. Причем в каждый мы впрыгиваем без подготовки, сразу в самую бучу. Если спор — то разгорается мгновенно, все заводятся с полоборота. Если огорчение — то взрыв почти детской скорби, со слезами и с утешением в виде пряников. Это позволяет, заметим, авторам картины поймать сразу нескольких зайцев: тут не только возникают ясно обозначенные и темпераментно сыгранные характеры, но и поддерживается чистота «ретро-стиля» — ведь именно стремительность развития действия, отсутствие тщательно проработанных бытовых подробностей и движений, концентрация на «ударных», важных для сюжета событиях так типичны для кино тех десятилетий.

Ведя главную партию в фильме, музыка звучит почти беспрерывно. С эстрад, с пластинок, на улицах — везде. Процесс «обучения» героев искусству джаза более чем условен: едва нашли друг друга, и тут же: «утром репетиция, вечером — концерт». Правда, концерт шумовой, виртуозно неумелый, заканчивающийся живописным фиаско. Зато уже на следующий день наши друзья играют просто замечательный рэгтайм, причем надо видеть, как артистично. «Номера», нам продемонстрированные, вкупе образуют целую энциклопедию разновидностей джаза: мы услышим и диксиленд, и блюзы, и свинговое пение, и рэгтаймы, и бобслей из классических джазовых мелодий, и подобие «голдджаза», столь популярного в 30-х годах. Обозначено даже развитие джаза во времени — от новоорлеанских «банд» до интернациональных песенок наших дней — именно так написана песня М. Минкова «Спасибо, музыка!».

«Программа» этого «концерта» составлена авторами любовно, с явной надеждой заразить нас, в зале, этой своей любовью и увлечь.

●

Можно, как мы видели, сместить всякое представление о возрасте героя. Но нельзя позволить небрежность во всем, что касается музыкального образа. Тут компромисс загубит картину. И авторы это отлично понимают.

Сколько уж раз мы видели на экране героев, позирующих под музыку, изящно артикулирующих синхронно с чьим-то пением, неумело перебирающих клавиши рояля или струны гитары. Нам нужно было верить, что это — певцы, пианисты-виртуозы, великие композиторы. Их «отдельное» от музыки существование настолько всегда очевидно, что о цельности образа и речи быть не может. Режиссер в таких случаях словно и не ставит подобных задач — а может быть, и не подозревает о них. Вернейшая примета: чувства музыки нет и в помине.

Шахназаров начал с того, что собрал компанию единомышленников. Привлек «звезд» джаза — Анатолия Кролла, блестящую свинговую певицу Ларису Долину. Нашел на роль Кости Игоря Скляра. Не знаю, насколько виртуозно владеет этот молодой драматический актер фортепиано, но знаю, что вот так, чутко вслушиваясь в рождающуюся мелодию, сыграть пассаж, словно любуясь звуком, словно лаская клавиши, — может только музыкант. И именно джазовый. Достаточно посмотреть Игоря Скляра и Елену Цыплакову в номере «Старый рояль», чтобы понять, что такое верное самочувствие актера в музыкальном фильме.

Упоенность музыкой. Сполна пережитое счастье каждого музыкального мгновения. Не сыгранное напоказ. Подлинное. Действительно пережитое актером сейчас, в минуту съемки.

Не умеешь пережить такое — не нужно играть в музыкальном фильме.

Второе приятное актерское открытие в фильме — Александр Панкратов-Черный. Его Степа — Остап Бендер, чью энергию удалось стараниями наивного, но целеустремленного Костика направить в мирное созидательное русло. Тут весь артистизм Бендера и даже его неистребимый интерес к материальным благам. Так что вкус к собственно творчеству просыпается в нем далеко не сразу. Но видно же, что талантливый человек. Костя в него верит не зря.

Явственно чувствуется в рисунке роли и ориентация на артистические создания Утесова времен «Музыкального магазина» — фильм хочет постоянно иметь в виду историческую параллель, намекает на нее и тут же уходит в сторону: мол, ах, это, братцы, не о том...

Неожиданным приобретением для музыкального кино стал опытнейший драматический актер Петр Щербаков: сохранив все свое умение сыграть целую биографию героя в облике, манере и в двух-трех фразах роли, он столь же филигранно выполнил все специфически музыкальные задачи — словно и впрямь родился с саксофоном в руках.

Николай Аверюшкин пришел на экран с эстрады, ему чувствовать музыку положено по профессии. Так что остается порадоваться удачной находке для кино: отменно смешной характерный актер, ведущий в общем квартете свою обаятельную мелодию.

Мне неизвестна репетиционная «кухня» этого фильма и то, как добивался режиссер от драматических актеров такой достоверной жизни в музыке. Но ему удалось создать ту истинно импровизационную атмосферу, когда многое в фильме воспринимаешь как остроумный актерский экспромт — исполнители, совершенно как в джазе, «заводят» друг друга, зажигают выдумкой, обилием только что пришедших на ум и тут же осуществленных находок. Таков дуэт Скляра и Евстигнеева, например. Или все, от начала до конца, существование в кадре Панкратова-Черного. Или короткая роль Ю. Васильева (Орлов). Здесь есть тот артистизм, то легкое дыхание, которые только и способны обеспечить в комедии удовольствие и нам, и самим актерам. Думаю, здесь сыграли свою роль и наблюдательность, и природные свойства дарований, и тренаж. Самое важное: такая задача была осознана и поставлена. Шахназаров понимал: иначе не будет фильма.

Интуитивно все сложилось или осознанно — другой вопрос. Но от чувства жанра уже недалеко до развитого, глубокого эшелонированного жанрового сознания, до умения сполна использовать могущество, краски, возможности каждого из жанров. Без этих качеств не будет у нас кино разнообразного и многоцветного.

Опыт веселого фильма «Мы из джаза» на поверку серьезней и принципиальней, чем может показаться. Мы посмеялись в зале и вышли, переполненные музыкой и той молодой энергией, какую сообщает своим зрителям бурлящий творческими идеями талант.

А. Аронов

Звезды и тернии

А чего, собственно говоря, мы ждем от фантастики? О, спектр наших ожиданий достаточно широк, мы ведь и сами такие разные. Если одному хотелось бы через окошко фантастики заглянуть в будущее — недаром же она «научная», то другому интересно, какие приключения ожидают героев в межпланетном интерьере...

Это, конечно, только начало списка возможных типов восприятия кинофантастической продукции, но давайте на них и остановимся. Чтобы показать, как воспринимают надежды и претензии двух гипотетических зрителей авторы фильма «Лунная радуга».

А вот как. К первому, «футурологу», на мой взгляд, относятся достаточно безразлично, разговор, в общем-то, идет не с ним. Здесь, в «Лунной радуге», запоминаются, пожалуй, более или менее обычные интерьеры, похожие на огромные холлы суперсовременных гостиниц: они торжественны и чуть загадочны, они куда-то ведут, в отличие, скажем, от интерьера кабинета. Как его ни декорируй, все равно — меблированный тупик. Космический корабль снаружи несколько похож на кинокамеру на гусеничном ходу, а внутри — на телестудию или НИИ с многочисленными служебными лестницами и переходами. Само непопадание в фокус зрительного «образа будущего», видимо, входит в авторский замысел, как бы подчеркивает: нет, речь идет не об этом, не о вариантах будущего.

Со вторым «пришельцем» в кинозал, который ожидал прежде всего приключений, создатели фильма вступают в более тесные отношения: этому зрителю тут есть на что посмотреть. Элегантный И. Старыгин в роли агента космической безопасности Полинга энергично и деловито проходит сквозь пламя. Есть и такой кадр: Полинг под водой, над ним бушует огонь. Есть огненные шары, разверзающийся под ногами бетон, лазерное устройство, стреляющее лучами, есть жители космической пустыни — ящерицы, каскады искр неизвестного происхождения и т. д.

Весь этот антураж фантастического монтажно перебивается спокойными, вполне реалистическими кадрами: некто Вебер наблюдает за действиями непобедимого Полинга. Играет Вебера Борис Иванов, играет так уютно, по-домашнему, что сразу становится не страшно. Вебер — оператор этого «специального» полигона, который, как выяснится впоследствии, в сюжете играет чисто декоративную роль. Так вот, Вебер настолько по-хозяйски ощущает себя в царстве запрограммированных ужасов, что мы, видимо, не ошибемся, предположив в нем создателя этого по-своему грандиозного зрелища. А что, спрашивается, может такой мирный и милый, склонный к полноте дяденька? Потренировать космических стажеров? Наверно. Попугать новичков? Пожалуй. А главным образом, продемонстрировать наивность наших старательных предвосхищений неведомого, — конечно же, помимо своей и, сдается мне, авторской воли.

Недаром Полинг, прошедший все стенды испытательного полигона с максимально возможным блеском, никакой радости от этого явно не испытывает. Опять — предупреждение с экрана: дело не в этом, не в приключениях и не в преодолениях опасности, подстерегающей космонавта.

Полинг выражает и этические претензии ко всей этой машинерии, столь, казалось бы, надежно проверяющей быстроту реакций человека, которому предстоит работать в условиях повышенной опасности:

— Сначала метко стреляем, а потом смотрим, в кого...

Если зритель почувствует здесь, что Полинга ждут трудности иного порядка, связанные не столько с риском, сколько с нравственным напряжением, что ему предстоит совершить нечто, возможно, не совсем безупречное, — что ж, зритель не ошибется.

«ЛУННАЯ РАДУГА»
Сценарий В. Ежова, А. Ермаша по одноименному роману С. Павлова. Постановка А. Ермаша. Оператор Н. Ардашников. Художник В. Аронин. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Л. Булгаков. «Мосфильм», 1983.

Нет, далеко не только великолепные «ковбойские» качества понадобятся будущим проходчикам Вселенной.

В чем же дело? То один из космодесантников, то другой обнаруживают какие-то необычные свойства. Начать с того, что они являются носителями неизвестного мощного поля: стоит им просто пройти мимо, как экраны одних приборов фиксируют зловещие черные следы, а другие приборы, вроде наших телевизоров, просто ломаются, выходят из строя.

Понятно, что это не могло не заинтересовать, с одной стороны, будущее человечество, представленное на экране службой космической безопасности, а с другой — и нынешнее, от лица которого выступают зрители.

Надо сказать, что линия космической безопасности намечена здесь лаконично, но достаточно выразительно, причем для этого как бы мобилизованы или учтены некоторые «следы» в зрительской памяти, связанные с актерами, играющими в фильме главные роли. Так, руководит практическим расследованием загадочного феномена космодесантников некто Гэлбрайт. Если мы увидим в нем этакого бравого и энергичного суперсыщика, обычно распутывающего самый безнадежный клубок, никто, по-видимому, возражать не будет — почему иначе на эту роль приглашен именно Василий Ливанов, непревзойденный отечественный Шерлок Холмс? Рядом с ним молчаливый, с иголочки одетый, полный лирического обаяния, но неизменно внимательный и чуть-чуть педантичный Никольский. Юрий Соломин, мгновенно отсылая нас к «адъютанту его превосходительства», скупо, но выразительно дает понять, что его герою равно доступны такие сферы, как разведка и контрразведка. Ну и Владимир Кенигсон четок в роли несколько суматошного, ворчливого ученого Рогова, с которым иметь дело порой утомительно, но необходимо — в роли эксперта он, увы, незаменим.

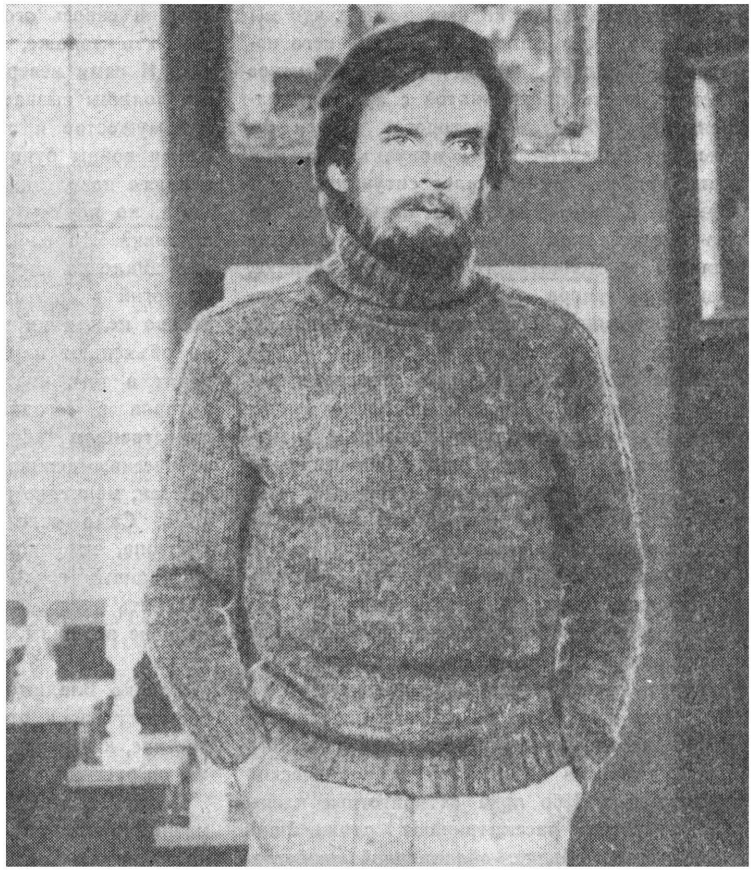
Таким образом, фронт расследования представлен достаточно убедительно (это ведь только его штаб, «мозговой центр», а имеются еще и исполнители, к числу которых принадлежит и наш знакомый Полинг). Расследование ведется деликатно, но упорно — как бы под знаком многообещающей, но холодноватой улыбки Никольского. Гэлбрайт гарантирует, что следствие будет активным, динамичным, эксперт Рогов — что в нем используют лучшие из наличных интеллектуальных сил, а Никольский — что оно будет доведено до конца во что бы то ни стало.

Надо сказать, энергичная деятельность «комиссии по расследованию» показана несколько отчужденно, со стороны. Мы, зрители, вместе с авторами сочувствуем, пожалуй, не контрразведчикам будущего, а скорее самим космодесантникам... Хотя, конечно, хотим удовлетворить свое любопытство: в чем же там все-таки дело?

Итак, кто же они такие, эти загадочные космодесантники? Их четверо. Все они входили в состав группы из тринадцати десантников, которые высаживались на планетоид Оберон. Там произошла катастрофа. Громадный участок поверхности провалился в недра планетоида, и в момент катаклизма возникло странное зеленоватое свечение, природа которого так и не выяснена. Четверо из тринадцати выжили, но при этом приобрели феноменальные свойства. О некоторых мы уже говорили. Правда, не о всех. Вот еще одно, наиболее странное. Оно дает основания предположить, что личности погибших в катастрофе не исчезли совсем, как это бывает в обычных катастрофах, а как-то впечатались в личности спасшихся. И ныне перед нами не просто чудом уцелевший Дэвид Нортон, но, очевидно, еще и какая-то ипостась погибшего Мстислава Бакулина.

Собственно, из четырех спасшихся мы более или менее близко (скорее все-таки менее) познакомимся только с двумя — Тимуром Кизимовым и Дэвидом Нортоном. Причем если Нортона мы увидим в действии, то с Кизимовым удастся только побеседовать.

А вот от того, почувствуем ли мы что-то настоящее, определенное в этих людях, воспримем ли не только их «анкету», но и их души, сможем ли, в конце концов, сопереживать им, и зависит, примем ли мы картину в целом, обогатит ли она нас важным жизненным содержанием. Не случайно поэтому на эти цент-



«Лунная радуга». Кизимов — Г. Тараторкин

ральные роли приглашены Георгий Тараторкин и Владимир Гостюхин — актеры со своей, достаточно определенной темой и, если хотите, со своей болью, которые могут и должны рассказать нам что-то свое, сокровенное, пусть даже в этих достаточно экзотических, а то и просто условных обстоятельствах.

Они очень разные.

Кизимов. Тонкие, нервные черты лица, по-видимому, большая ранимость, соединенная с несомненной мужественностью. Георгий Тараторкин в этой роли старается быть лояльным по отношению к службе расследования, но старается ровно настолько, чтобы нам было видно: это у него не получается. Он, конечно, не просто интеллигентен — в будущем, очерченном на экране, все в той или иной степени интеллигентны, — но и тонок духовно. В соединении с раздражением, которое им невольно овладевает, раздражением порой почти высокомерным, это уже создает впечатление если не надменности, то некоего, пусть даже духовного, аристократизма. Что, в свою очередь, вот-вот вызвало бы и наше ответное раздражение, если бы актер не давал вдруг почувствовать: его герою сейчас по-настоящему больно.

Он раздражен. И это раздражение имеет истоком катастрофу на Обероне, которая превратилась еще и в духовную пропасть, разделившую его с нормальными людьми. Он порыва-

ется быстрее прекратить возникший было контакт со зрителями, но, видимо, потому, что мы можем начать его жалеть. А это для него невыносимо. Словом, представьте себе некое следствие, пусть предпринятое с лучшими намерениями, объектом которого явился бы Александр Блок, — и вы получите, на мой взгляд, «работающий» аналог ситуации.

Однако Кизимов дан, что называется, на краю сюжета как дополнительный вариант странного и молчаливого космодесантника. В центре разговора — Дэвид Нортон в исполнении Владимира Гостюхина. По-видимому, следовало сказать, в центре событий — ибо в отличие от Кизимова Нортон, повторим, показан в действии (Кизимов временно вышел в отставку и еще не скоро вернется к активной работе в Космосе). Правда, «разговор» в фильме, в сущности, важнее «событий» — в силу самой жанровой природы киноповествования, о которой несколько ниже.

А сейчас на столе расследования — ореховая палочка. Хочется сказать «простая», но, побывав в руках Нортона, она действует как телевизионный приемник, причем избирательно принимает только детскую программу.

Вот здесь и сказывается впервые недостаточность, казалось бы, сверхпроницательного взгляда комиссии по надзору за космической безопасностью. Ибо пока авторитетные члены этой комиссии рассматривают сложнейший биологический объект, обладающий свойствами избирательно принимать радиоволны в строго определенном диапазоне и транслировать телеизображение — так, кажется? — перед нами на крышке стола лежит ореховая палочка, а на ней танцует и поет мультипликационная собачка... Можно ли, да и стоит ли производить химический, биологический и еще какой угодно анализ доброй сказки для самых маленьких?

Мы видим Нортона и на меркурианском плоскогорье, где он идет сквозь молнии и пламя. Там до него все время гибли люди, а он в этих разрядах прокладывает безопасный путь для тех, кто пройдет вслед за ним.

Тут, пожалуй, разве что ленивый не увидит яркой, как электрическая вспышка, аналогии: да это же метафора войны! Дэвид Нортон, идущий сквозь огонь и прокладывающий путь тем, кто моложе, а то и слабее, — это ветеран. И сами невероятные свойства его личности должны вызвать у нас в памяти невероятное мужество и опыт тех, кто прошел через пламя войны буквально на пороге жизни нынешнего поколения.

Да, но почему же молчит и этот космодесантник? Что он скрывает? Что ж, естественная аналогия напрашивается и здесь. (А без аналогий в фантастической картине действительно нельзя ни шагу сделать: они не столько объясняют нам происходящее, сколько говорят о том, что волнует, мучает, беспокоит авторов в сегодняшней действительности — единственном абсолютном импульсе любого творческого деяния.)

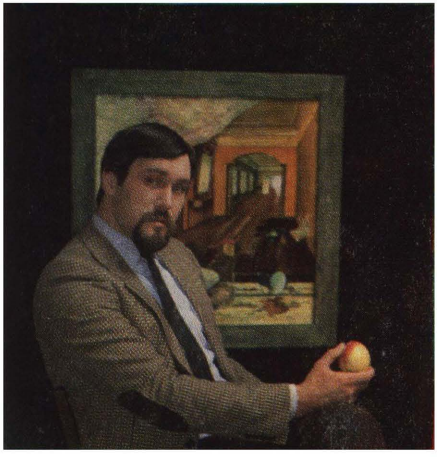
Итак, молчание ветерана нам ведь тоже знакомо. Само «англосаксонское» имя Дэвида Нортона, наверное, должно отсылать нас к молчаливым героям Хемингуэя, не желающим доверять словам нечто очень интимно-важное, да и не верящим, что передать это словами — можно.

Однако Владимир Гостюхин резко переадресовывает нас к отечественной культуре и стилистике, к персонажам нашей истории — очень уж он русский, крестьянский.

Особый разговор о занявшем в фильме заметное место мотиве «совмещения личностей» погибших и живых. Вероятно, возник он как дальнейшее романтическое преломление темы бессмертной памяти о боевых друзьях: теперь они — в нас самих.

Однако этот острый прием требовал, должно быть, большего эмоционального наполнения, да и психологической конкретности тоже. Ведь если «просто» менять в кадре героя на героя либо характер на характер, то к чему, кроме путаницы, это приведет?

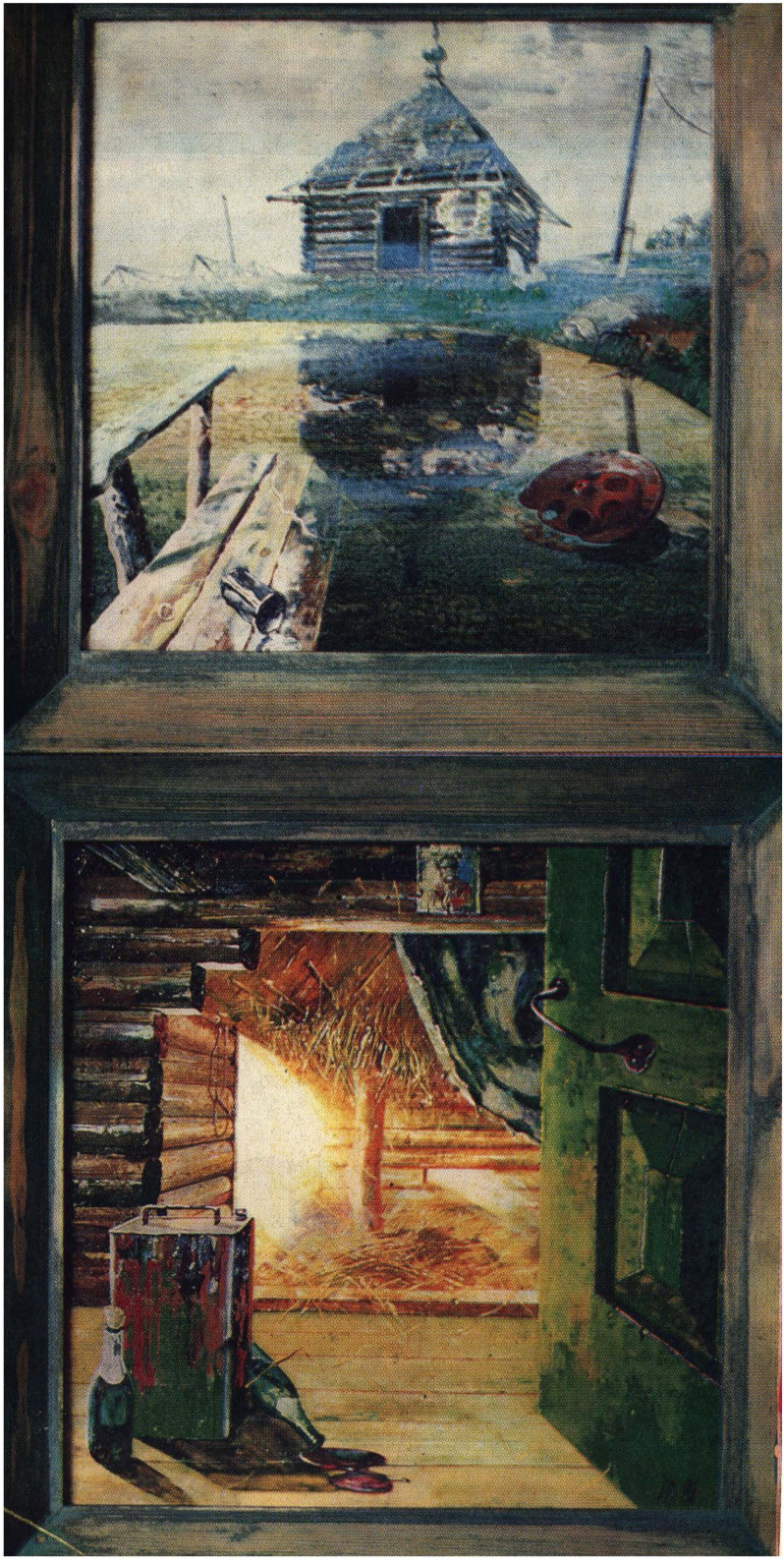
Что-то похожее определило в свое время неудачу «Отеля «У погибшего альпиниста», где еще сценаристы решили, что фантастика вовсе не обязывает их психологически разрабатывать образы персонажей. Научно-фантастический фильм превратился в повествование «из жизни манекенов».



Виктор Петров

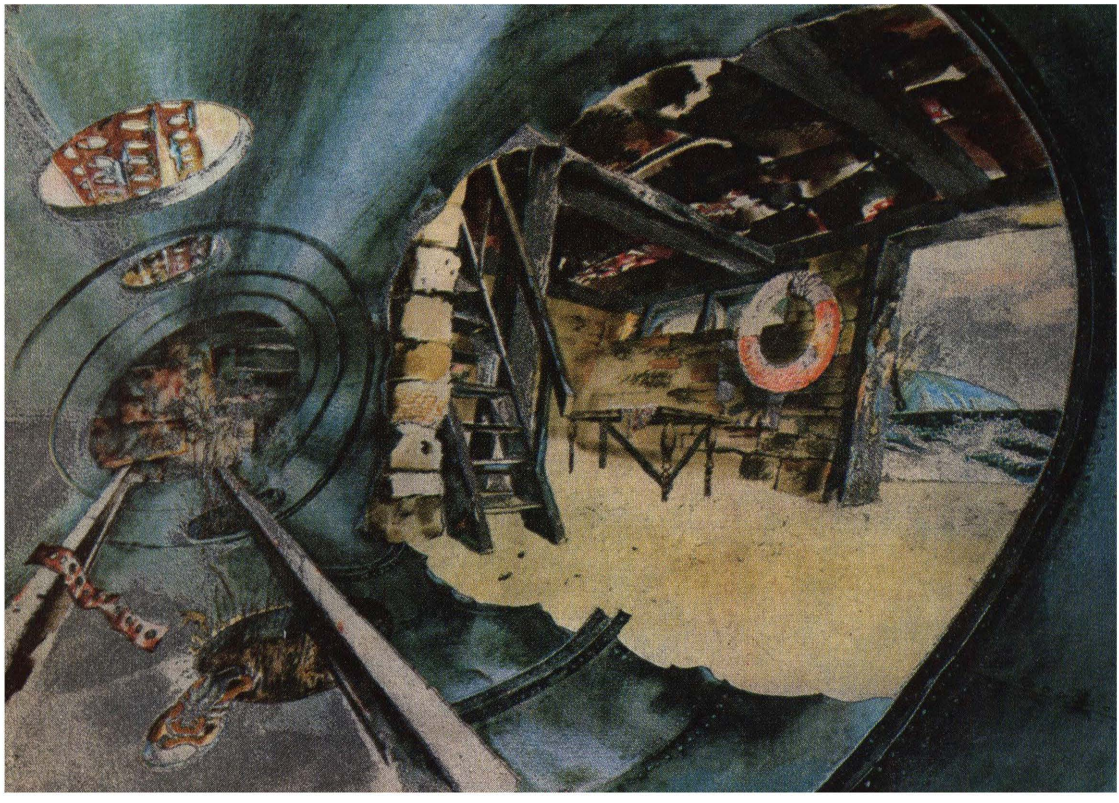
Фото В. Бондарева

«Степь». Постоялый двор

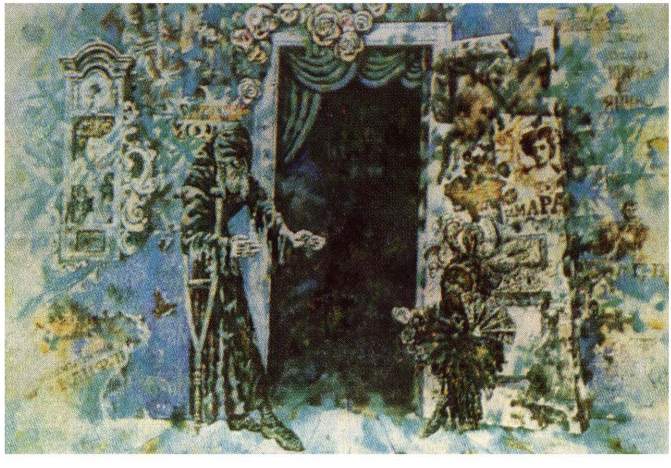


«Прощание»

«Отец Сергий». Дом Пашеньки



«Прилетел марсианин в осеннюю ночь»



«Мисс Менд». Неосуществленная постановка

Здесь мгновенные замены Нортон — Бакулин мстят сразу же. В разговоре с вдовой Бакулина (Н. Сайко) Нортон вдруг напрягается, меняется в лице, и женщина, только что гневно укорявшая Нортона за то, что он спасся, а Мстислав Бакулин погиб, вдруг видит — на миг! — собственного мужа... Эффект и вправду сильный.

Но в одном из следующих эпизодов мы видим Нортона в постели, рядом с встревоженной женой (Г. Байкштите). Он опять изменяется в лице, а нас посещают всякие, явно неуместные здесь соображения о том, что вдруг он «заменится» и сейчас (поворот сюжета, разработанный в юмористической фантастике С. Лема), соображения неизбежно комические и, сознаемся, бестактные по отношению к серьезному разговору, который ведется на экране. А дальше брат Сильвии Нортон, уже известный нам Полинг, выполняя задание службы безопасности, пытается «расколоть» своего таинственного необщительного шурина. Нортон отвечает иногда ему, а иногда своему коллеге по несчастью Кизимову. Мы в конце концов понимаем, что это обычная сюжетная ретроспекция: Нортон, разговаривая с Полингом, вспоминает Кизимова. Однако нам долго мешает подозрение: а нет ли и здесь контаминации личностей Кизимов — Полинг?

Я вовсе не хотел бы, чтобы меня поняли в том смысле, будто я требую здесь какой-то особенной психологически глубокой разработки характеров в фильме. И Кизимов, и Нортон, не говоря уже об окружающих, не столько открыты нам, сколько эмблематически обозначены. Те, кто потребуют от героев психологической глубины, скорее всего уверены в том, что их претензии куда более глубоки и, так сказать, более духовны, чем у гипотетических зрителей — «футуролога» и тем более «приключенца», приведенных нами для примера в начале рецензии.

Но даже благородство претензий еще не предполагает их основательности. Дело в том, что современная фантастическая проза (и кино вместе с ней) нередко и вполне сознательно жертвуют психологической глубиной персонажей во имя иных ценностей. В своем развитии «по спирали» и братья Стругацкие, и Азимов, и Гаррисон, и другие, и вот, значит, С. Павлов, чей роман положен в основу фильма, сродни не столько психологической прозе, сколько, скажем, философским повестям Вольтера. В «Кандиде» или «Царевне вавилонской» приключения, конечно, условны. Условны и описания отдаленных и невероятных стран, например Болгарии, в своей безвестности, в своей звучной таинственности для Вольтера и его читателей мало чем уступавшей нынешним Оберону и Меркурию. Но ведь и психология вольтеровских героев — Кандида и прекрасной Кунигунды совсем не главное в повести.

А что главное? Главное то, что те повести — философские притчи. Главное — рационалистический урок, назидание (не следует бояться этого слова), преподанное в заманчивой, экзотической форме. «Лунная радуга», как мне представляется, тяготеет именно к этому имеющему в искусстве давнюю историю жанру притчи.

Плоды, взращенные на космических телах, должны дать какие-то витамины, необходимые в нашем земном существовании.

Это витамин доверия, «презумпция доброты», опережающая в нашем восприятии даже законное любопытство, приличествующее жанру. Поэтому все, о чем говорят в фильме, не сводится к тому, что на наших глазах в нем происходит.

«Лунная радуга» — дебют молодого режиссера А. Ермаша. В фильме явственно нравственное напряжение, стремление к определенной этической цели. И фантастическая форма не кажется здесь сидящей «как влитая». Она в каком-то смысле тоже полигон для апробации и утверждения идеи. И в этом заманчивом, но и сложном для создания достоверности жанре авторы прорываются к серьезным «болевым точкам» нашего мироощущения.

Так, значит, каков же урок нашей нынешней кинопритчи? Он в том, что не следует подозревать всякого, кого не понимаешь. Он — и это очень своеобразный рационализм, не правда ли? — в том, что человек неисчерпаем, что арифметическому, «анкетному» подсчету свойств не поддается. Таков уж парадокс нынешнего

этапа развития и восприятия фантастики: в самом царстве немыслимо сложных машин декларируется недоверие — нет, не к железным конструкциям, они прочны и надежны, а к самому духу, в них заключенному, сотканному из логики и математики — минус эмоции, минус человечность. А ведь именно этот дух — дух машинерии — выстраивал у нас на глазах победоносные в своей рационалистичности детективы — то есть расследования.

Потому-то не результатов расследования дожидаемся мы, чтобы понять, кто добр, кто зол. Добро от зла отделяет не какая-то комиссия, а весь ход фильма, сами результаты деятельности героев.

Начать с того, что злодеев в фильме вообще нет: зло здесь просто не умещается, вообще за зло часто принимают чужое, подозрительное, незнакомое, и вот это действительно опасно. А добро понять можно по результатам деятельности «обследуемого» — даже если нам непонятно, как он их достигает. И художник, и герой (а именно так генерализуются персонажи Тараторкина и Гостюхина) в каком-то смысле ведь не до конца понятны не только нам, но и самим себе. Отсюда и застенчивость, и неумение вписаться в быт — вне сферы героического и творческого они чувствуют себя не в своей тарелке. И если мы подойдем и спросим их:

— Как это вы можете совершать такие поступки? — они и сами, скорее всего, вынуждены будут пожать плечами.

Таким образом, понятие героического очищается от той банальности и риторики, к которой мы, что греха таить, прибегаем нередко...

Но вот что неизменно (физики назвали бы это «инвариант») в любом настоящем человеке: гуманность его деятельности, добро, которое он несет людям.

— И все-таки кто мы? — спрашивает Нортон, и сам не меньше нашего (больше!) измученный собственной «непохожестью» на окружающих.

— Мы люди, — отвечает Кизимов. — И я верю, что мы познаваемы.

Что, сверх этого, хотели бы сказать о себе и мы?

И. Шилова

Преодолевая инерцию

После долгих и в большинстве своем безуспешных попыток на практике разгадать секреты таинственного явления, именуемого музыкальным фильмом, после многочисленных картин, хоть и всегда провоцирующих зрительский интерес, но, как правило, игнорирующих специфику данного типа кинозрелища, кинематограф совершил, наконец, отчаянные вылазки за пределы бастиона традиционных решений — на истинное поле битвы. Две новые ленты — «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» и «Рецепт ее молодости» — продвигают наше представление о правах и возможностях, о перспективах развития отечественного музыкального фильма. Именно поэтому они требуют заинтересованного, строгого, но доброжелательного обсуждения. Такой характер разговора попросту необходим, чтобы вновь не повторилось то, что уже случалось неоднократно: вспыхивающие огоньки плодотворных открытий («Айболит-66» Р. Быкова, «Бумбараш» А. Народицкого и Н. Рашеева, «Мелодии Верийского квартала» Г. Шенгелая, «Чертова невеста» А. Жебрюнаса и некоторые другие) слишком поспешно подвергались критике, и их авторы, преодолевавшие в процессе работы невероятные творческие и производственные трудности, в итоге сталкивались с таким количеством нареканий, что покидали неблагодарный жанр, оставляя его пространство, как правило, для неумелых и не отличающихся истинным художественным вкусом упражнений, заслуживающих разве что фельетона.

Между тем непритязательный зритель попрежнему с воодушевлением откликался на

В статье И. Шиловой имеются дискуссионные моменты. Редакция оставляет за собой право вернуться к обсуждению вопросов, связанных с музыкальными жанрами в кинематографе.

анонс музыкального фильма, а придя в кинотеатр, следил за банальными любовными перипетиями, итог которых очевиден уже в первых кадрах, и слушал набор песен в исполнении модных певцов, с нежной печалью вспоминая былые триумфы таких картин, как «Веселые ребята», «Волга-Волга» и «Свинарка и пастух»...

Фильмы «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» и «Рецепт ее молодости» в немалой степени изменяют общую картину. Это работы поисковые, и обоих авторов можно считать в популярном жанре дебютантами: Владимир Грамматиков сделал первую в нашем кино рок-оперу, а Евгений Гинзбург, известный по многочисленным телепостановкам, — свой первый кинофильм.

●

«Звезда и Смерть...», прежде чем стать фильмом, прожила часть своей биографии на театральных подмостках. Успех спектакля, поставленного М. Захаровым на сцене Театра имени Ленинского комсомола, был шумным и продолжительным. Молодежь осаждала театр, а удовлетворить всех желающих он не мог. И должны были пройти годы, прежде чем кинематограф отважился предложить свою версию рок-оперы П. Грушко—А. Рыбникова.

Смелость постановщика В. Грамматикова заключалась в выборе первоисточника. Не привычный малосодержательный, развлекательно-водевильный сюжет, но подлинно трагическая история, заставляющая всерьез задуматься о ценности таких понятий, как родина, о непоправимых ошибках человеческого выбора, о пределах возмездия, вызывающая остросовременные политические ассоциации, пришла на экран в форме рок-оперы, утверждая подвластность музыкальному жанру проблем, ранее, казалось бы, ему недоступных. Ставить актуальные вопросы действительности с помощью яркого, экспрессивного кинопредставления, взрывать атмосферу благодушия и комфортности, как правило, сопутствующую демонстрации музыкального фильма, — эта задача стала для авторов первоочередной.

Более ста лет назад родилась легенда о Хоакине Мурьете. Его имя существует в сознании народов Латинской Америки как символ протеста против обездоленности и униженности, символ борьбы за справедливость. Легенда вдохновила замечательного чилийского поэта Пабло Неруду на создание драматической кантаты «Сияние и Смерть Хоакина Мурьеты». Поэт Павел Грушко перевел кантату на русский язык и написал по ее мотивам пьесу в стихах, а композитор Алексей Рыбников на этой основе создал рок-оперу.

История, составившая содержание драматического рассказа, чрезвычайно проста.

Бедно и трудно жили честные люди на чилийской земле в середине прошлого века. Неожиданное известие потрясает всех: в Калифорнии найдено золото, можно легко разбогатеть. Неохотно соглашается отправиться в путешествие Хоакин Мурьета. Но надежда встретить любовь, а не богатство влечет его. Предчувствие не обманывает Хоакина — на корабле он нашел Тересу, свою Звезду. Зато все посулы оказываются ложью. Недоверием и злобой встречает приехавших чужая земля. Тяжелый труд, нищета, унижения, бесправие не отпускают ни на шаг. Желая запугать чужеземцев, рейнджеры задумывают чудовищное преступление — посягнуть на честь Тересы, которая ждет ребенка. Смерть Тересы потрясает Хоакина. И он начинает мстить, становится вождем притесненных чилийцев. Пылают дома, погибают люди. Кровь и смерть царят повсюду. Настигает она и героя — Хоакин погибает на могиле жены, вспоминая перед смертью родину...

Как экранизировать эту историю? Были два возможных пути: либо последовать за театром, экранизируя спектакль, либо пойти собственной дорогой — дорогой кинематографического прочтения.

Грамматиков решился на эксперимент. Театральную условность музыкально-поэтической легенды он как бы заставляет жить по зако-

---

«ЗВЕЗДА И СМЕРТЬ ХОАКИНА МУРЬЕТЫ» (по одноименной пьесе в стихах П. Грушко)
Сценарий В. Грамматикова, А. Рыбникова, при участии А. Тимма. Постановка В. Грамматикова. Оператор А. Антипенко. Художник К. Загорский. Композитор А. Рыбников. Звукооператор И. Строканов. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1982.

«Звезда и Смерть Хоакйна Мурьеты». Тереса — А. Беляк

нам реальности безусловной — прерогативы искусства кино. Строгой сценической организованности, подчиненности каждого хореографического элемента режиссер противопоставил весьма свободную кинокомпозицию, при которой музыка оказывается лишь одной из «единиц», составляющих целое, одним из средств рассказа, потерявшим, по сравнению с театром, свою «диктаторскую» власть над художественной структурой произведения.

Разумеется, подобное начинание было смелым, даже дерзким. Ведь надо было, отказываясь от условных сценических форм, найти условность кинематографическую, не ограничиваясь при этом фиксацией театрального зрелища.

Такая автономность киноязыка по отношению к театральному часто приводила к тому, что музыка, которая в спектакле являлась ведущим компонентом музыкально-драматической композиции, на экране становилась неким добавочным, иллюстрирующим элементом. Словно игнорируя все сложности, возникающие в момент перехода одной жанровой системы в другую (сложности, увы, так часто служившие непреодолимым препятствием для постановщиков), а может быть, и не подозревая о них, Грамматиков решился на рискованный в творческом отношении шаг: преодолеть природное «неравноправие» музыки по отношению к киноизображению.

Заметим, что причина неудачи многих отечественных музыкальных фильмов заключалась в неумении подчинить представление, хореографическое действие кинематографическому темпоритму фильма. И дело не только в творческой несамостоятельности или слабости вкуса хореографов, не только в недостаточном профессионализме исполнителей, но в неумении преодолеть сложившиеся, инородные для отечественного кино каноны мюзикла. Попытки такого преодоления, и весьма удачные, предпринимались, скажем, в «Айболите», где постановщики шли не к унифицированности как необходимому качеству театральной массовки, не к достижению совершенства хореографических решений, но — и это принципиально важно! — к импровизационности как более органичному для кинематографа состоянию. Музыкальные номера в этих фильмах были частью общей игровой стихии, воспринимались как свободные от жесткого регламента, от строгого подчинения ритму пластические высказывания.

Итак, отвергнув условность сценической постановки, Грамматиков счел «условную безусловность» кинематографа достаточной для реализации музыкально-драматического замысла. Однако сказав так, мы будем не совсем точны, поскольку театральность как жанровый признак не игнорируется постановщи-

ком, но выполняет особо важную смысловую функцию в контексте фильма. Но об этом речь пойдет чуть позже.

Яркой картиной празднества открывается фильм.

На родной земле отдыхают, поют, танцуют люди, объединенные братством и любовью друг к другу. Люди эти добры и талантливы, бесхитростны и красивы. Но не бытовая правда, не бедность и суровость жизни интересуют постановщика. Ему нужна такая точка отсчета, что сразу поможет обозначить нормы жанра.

И автор выбирает праздник, карнавал, который позволяет будущим героям на какое-то время забыть о невзгодах и печалях, а нас, зрителей, приобщает к специфическим законам музыкального фильма. В сцене карнавала режиссер и художник добиваются не замкнутости, оправдывающей условность эпизода, но скорее обратного эффекта — возможности раскрепощения, сотворчества всех участников действия. Зоркая, музыкально ритмичная камера оператора А. Антипенко не столько фиксирует танцевальный номер, сколько пытается схватить позы и жесты участников праздника, освещенные бликами солнца лица людей. Здесь заявлена первая стилевая и смысловая линия рассказа, долженствующая развиться в дальнейшем в серии игровых сцен.

Собственно театральное вступит в силу позже — противостоянием стихии народной жизни, истинной любви, простых и естественных взаимоотношений. На подмостках, выстроенных прибывшими на корабле зазывалами, эффектные дивы, соблазняя неискушенных крестьян сказками о калифорнийском золоте, демонстрируют свое «профессиональное» умение, свое отрепетированное, «рыночное» мастерство. Такова вторая стилевая линия, резко контрастирующая с первой.

Два главных образа — Звезда и Смерть, — являясь фигурами символическими, тоже образуют противостояние не только на смысловом, но и на жанровом уровне: Звезда, возникшая вначале как греза, как мечта, оказывается простой, красивой, доброй и нежной женщиной; Смерть с первого появления на экране и до финала остается фигурой театральной — это фигляр, паяц, символ зла, искушения и цинизма.

Так в контексте фильма обозначаются две стилистики: реальное, живое человеческое бытие, соответствующее характеру игрового музыкального фильма, и бытие условное, театрализованное, разыгранное.

Безыскусному народному началу, то есть нравственному, противополагается начало искусственное, марионеточное, то есть безнравственное.

Композиторское решение также располагало к такому экранному прочтению. Образными характеристиками Хоакина и Тересы служат выразительные, мелодически богатые арии, тогда как образ Смерти представлен гротесковым рок-н-ролльным, угнетающе-ритмичным музыкальным рисунком.

В процессе реализации кинематографического решения немедленно обнаружились те подводные рифы, миновать которые даже при интересном и перспективном постановочном плане было не так-то легко. И здесь необходимо отметить роль объективных обстоятельств. (Конечно же, зрителю порой вовсе необязательно знать о причинах тех или иных срывов, но в данном случае упоминание о них решительно необходимо.) Задумывая кинематографический вариант, режиссер не имел в распоряжении оригинальной фонограммы, специально созданной для фильма, а была лишь запись, сделанная фирмой «Мелодия» для пластинки. Естественно, что это поставило создателей фильма в затруднительное положение: грамзапись рассчитана на специфические законы восприятия и не может стать основой для звуко-зрительного решения. (Тем более что А. Рыбников и режиссер фонограммы Ф. Иванов построили пластинку[1] как внутри себя эстетически законченное, обладающее сильным художественным эффектом звуковое музыкально-драматическое произведение.) Действие то тормозится (музыкальный «период» неадекватен экранному), то, напротив, ускоряется, чтобы уложиться во время, предложенное музыкальным развитием. Не осуществив предварительную коор-

[1] «Мелодия», 1980. С 60-11191-94

динацию драматургии и музыки, режиссер оказывается связанным многочисленными уступками музыки по отношению к драматургии и наоборот, что сразу же вступает в противоречие с режиссерским замыслом: созданием истинно кинематографической, в жанровом отношении органичной версии рок-оперы.

В особенно трудное положение режиссер попадает, когда необходимо найти изобразительный эквивалент музыкальным фрагментам, которые не могут быть усеченными, поскольку составляют суть сверхзадачи композитора. К их числу относится прежде всего выходная песня Тересы.

Звезда и Тереса — условный и реальный лики одного персонажа. Режиссеру предстояло их сбалансировать: мелодическая тема Звезды, возникающая очень часто на протяжении музыкального трагического путешествия Хоакина, более обобщена, остраненна. Тогда как Тереса, персонаж реальный и тоже имеющий свою обытовленную музыкальную тему, получает голос только в двух сценах в хижине. Но собственно кинематографического решения так найдено и не было. Образ на экране получился двойственным, а изображение довольствуется ролью буквального иллюстратора музыкального текста.

Звезда, персонаж условный, является Хоакину во сне. Условная среда — сон — как бы меняет жанровую окраску образа Тересы, превращая ее из фигуры реальной в чистый символ. Но зритель чувствует недостаточность такой поверхностной метаморфозы. Впрочем, чувствует эту недостаточность и режиссер: боязнь длительности вокального монолога в сне привела к эффектным, но художественно неэффективным кадрам, в которых ракурсы, мерцание света словно бы должны оправдать фантастическое, «звездное» происхождение героини. Не поверив в эмоциональную выразительность актрисы, режиссер вошел в противоречие с логикой замысла и более того — создал помехи для восприятия центральной музыкальной темы. Этот эпизод с хрестоматийной убедительностью доказывает опасность дублирования, буквального совпадения изображения и музыки.

Минуты, которые должны были сосредоточить внимание зрителя-слушателя на музыкальной исповеди, становятся минутами торможения зрительского восприятия, создают непреодолимые эмоциональные барьеры. Ведь музыкальная динамика на экране, выраженная в монтаже, еще не создает динамику именно кинематографическую. Трудность для воплощения здесь представляют и заведомо театральные, «оперные» вкрапления, длительные, с кинематографической точки зрения, бездейственные музыкальные фрагменты. Поэтому выбор актера и приобретает здесь решающее значение, ибо на него, получающего право на крупный план, возлагается основная обязанность творческого высказывания, способность захватить зрителя. В противном случае постановщику остается только искать технические выходы и трюки, играть ракурсами и сменой планов, тем самым спасая положение. Это и случилось у В. Грамматикова. Кроме того, режиссер так и не нашел образного ключа к оригинальному осмыслению «двуликости» Тересы: образ соскользнул в область театрально-смыслового признака, уготованного совсем другим персонажам.

Значительно проще, разумеется, было перенести на экран то, что легко экранизируется. Исполнитель роли Смерти А. Филиппенко оказывается в выигрышном положении и талантливо пользуется им. Он легко и артистично «встраивается» в ритм роли, предписанный музыкальным звучанием, находит необходимую характерность. Зло, напористо манипулируя своим персонажем, как куклой, он создает портрет-карикатуру, то гибкую, то ломкую. Его Смерть — нелюдь, фантом, и поэтому ее появления, исчезновения, перемещения в пространстве, зафиксированные камерой, жанрово оправданы и закономерны. Машинерия, монтаж позволяют увидеть чудеса: невероятные превращения, фантастические «выращения» (к сожалению, из-за несоблюденного чувства меры иногда рождающие не столько устрашающий, сколько комедийный эффект). Но именно здесь-то и становится очевидным нарушение исходного замысла: отношение камеры эстетически одинаково и к Звезде, и к

Смерти. И там, и там режиссерские приемы создают сходный эффект, а ведь у истока, насколько мы можем судить, лежала как раз идея резкого разделения материала по смыслу методом размежевания отдельных стилевых потоков.

Не в оправдание, но во имя справедливости следует отметить, что музыкальность как отличительная черта музыкального фильма несомненно требует драматургических мотивировок. Педалирование условности, создание особой замкнутой эстетической атмосферы, благодаря которой вокальный или хореографический номер становится органичным в контексте кинофильма, — наиболее испытанный вариант кинематографических решений. Но, как доказывает практика отечественного и мирового кино, документирующее изображение в контексте условного произведения может оказаться более ударным, чем любая условность. Такой жанровый сбой может неожиданно расширить объем смыслового пространства фильма.

Несомненно, Грамматиков в поиске стиля картины шел именно в этом направлении. И его путь был значительно сложнее, нежели путь, скажем, создателей фильмов «Шляпа» и «Карнавал». В этих картинах тоже происходило соприкосновение игрового и музыкально-сценического потоков, но они не оказывали влияния друг на друга.

Создавая экранный вариант рок-оперы, Грамматиков в поисках конфликтного столкновения искусственного и реального оказался не вполне последовательным. Например, отказ от театрализации в сценах мщения объясним и понятен: режиссер стремился воссоздать события в их жестокой подлинности. Однако в результате на экране мы видим вместо чудовищной реальности кровопролития эпизоды, вызывающие у нас аналогии с многочисленными и, прямо скажем, не самыми удачными американскими вестернами. Пресечь такого рода ассоциации режиссеру, увы, не удается.

Между эпатирующей жестокостью и возвышенной, идеальной любовью простирается эмоциональный диапазон фильма. Идеальное, возвышенное у Грамматикова имеет реальные, жизненные опоры, дополняется естественными бытовыми штрихами. Наиболее совершенна в этом смысле пластически скромная сцена в хижине, где мы наблюдаем лирический дуэт поселившихся в чужой стране Хоакина (А. Харитонов) и Тересы (А. Беляк). Быть может, это как раз тот эпизод, который мог бы стать стилистическим ключом к разработке основной лирической линии. Здесь музыка, не навязывая своих правил изображению, тем не менее оказывается ведущим голосом, хотя и оставляет экрану право вести важную характеризующую партию. Будничное и возвышенное смыкаются органично, создавая нужный эмоциональный эффект. Это мгновения искренности, минуты истинного счастья.

Вообще легко заметить, что идеальное и символическое труднее всего адаптируется экраном, но порой сравнительно легко проявляет себя через бытовое опосредование. Переживания или откровения положительных, «голубых» героев, выраженные в музыкальных монологах, песнях или дуэтах, оказывались для кино камнем преткновения. (Напомню, что в знаменитой «Вестсайдской истории» наименее кинематографичными выглядят как раз два главных образа — Тони и Марии.) Эту особенность кинематографа должны учитывать и композитор, чье сочинение экранизируется, и режиссер, избравший для экранизации произведение, созданное для театра. Несколько выбиваясь из общего контекста, сцена в хижине дает точные ориентиры в поиске искомых кинематографических решений.

Экстатично, кошмарно выглядит сцена насилия. С момента сговора бандитов лавиной начинает нарастать напряжение. То же жилище, еще помнящее чистоту и красоту чувств Хоакина и Тересы, становится местом преступления, чудовищного и бесчеловечного. Отбор типажа, натуралистические подробности, пластическое и световое решение сообщают музыкальному развитию необходимую в данном случае конкретность. Но вот конкретность словно переступает через отведенный ей предел: камера начинает вращаться в ритме, диктуемом музыкой, смазывая очертания происходящего: резкое, все убыстряющееся дви-

жение камеры позволяет воображению дорисовать ужас случившегося.

Но через какое-то время, когда мы слышим монолог умирающей Тересы, в свои права вновь вступает пластическая простота и строгость кадра. Мы видим здесь точную реакцию пластического решения на конкретную фазу музыкально-драматического зрелища. Невероятность, бесчеловечность жестокости, данной в стилистике откровенно условной, сменяется реальной простотой трагического итога. Растоптано святое, убита любовь, попрана человечность. Тот же дом, та же утварь, те же стены, но все разрушено и уничтожено.

И недаром с этой сцены начал Грамматиков съемки фильма. В эмоциональной кардиограмме композиции картины необходимо было найти самый верхний тон, чтобы в зависимости от него выстраивать предшествующее и последующее.

В эпизодах мести Грамматиков настойчиво выделяет фигуры двух подростков, один из которых — друг Хоакина, другой — из числа насильников. Оба они идут за своими лидерами, а затем встречаются в бою. Их сходство не только внешнее, поскольку обоих на пороге смерти посещает чувство вины и неотвратимости расплаты. В этих образах концентрируется важнейшая, узловая проблема фильма — мысль о возможном, но несостоявшемся братстве, об ужасе слепой нетерпимости.

В этих сценах, как пишет Ю. Богомолов, «исключительность и отдельность» Хоакина «атакованы» инстинктами толпы — тем, что иногда называется массовым психозом. Он предается ему, когда его личный дом поруган, его собственная любовь осквернена, его личная и собственная звезда умерщвлена, его будущее погребено»[2].

Теперь уже театральный персонаж Смерть, вмешиваясь в реальное течение фильма, в этих финальных эпизодах начинает выполнять функцию режиссера. Именно она — трагический символ неминуемой развязки — становится властителем ситуации, распоряжающимся жизнью реальных людей, среди которых те, кто совершили роковую ошибку, бездумно вступив на дорогу преступления. Таким образом, жанровое несоответствие в финале фильма преодолевается путем закольцевания условного и безусловного начал. Два смыслово-стилевых потока сомкнулись, прояснили свои роли. Окончательно очевидной стала авторская преднамеренность их размежевания и неизбежность трагического сопряжения.

●

Контрапункт различных смыслово-стилевых потоков определяет и композицию фильма «Рецепт ее молодости». Причем появление одного из них, не существовавшего в первоисточнике, вызвано задачами именно музыкально-драматической его интерпретации.

Комедия Карела Чапека «Средство Макропулоса» (она была написана в 1922 году, и сам автор осуществил ее театральную постановку), содержащая полемику с пьесой Бернарда Шоу «Назад к Мафусаилу», в свое время была предметом бурных дебатов. Обсуждая проблему бессмертия, Чапек в полушутливой форме четко сформулировал свою позицию: «В моем произведении долголетие выглядит совсем иначе: как состояние не только не идеальное, но даже отнюдь не желательное».

Инициатором современной экранизации выступила Людмила Гурченко, увидевшая для себя в пьесе Чапека желанную роль. «Средство Макропулоса», в киноварианте переименованное в «Рецепт ее молодости», перенес на экран режиссер Евгений Гинзбург.

Отмечая особенности телевизионных «Бенефисов», созданных Е. Гинзбургом, критик А. Липков, указывая на их пародийность и карнавальность, подчеркивал основную тенденцию развития его творческой линии: от первых, тяготевших к зрелищно-концертной форме программ к зрелищу с единым сквозным сюжетом, к мюзиклу, от «телетеатральности» к «телекинематографичности».

---

[2] Богомолов Ю. Слово, пластика, музыка. — «Советская культура», 1983, 12 ноября.

«РЕЦЕПТ ЕЕ МОЛОДОСТИ» (по мотивам пьесы К. Чапека «Средство Макропулоса»)
Сценарий А. Адабашьяна. Постановка Е. Гинзбурга. Оператор Г. Абрамян. Художник Ю. Кладиенко. Композитор Г. Гаранян. Стихи Ю. Ряшенцева. Звукооператор Л. Беневольская. «Мосфильм», 1983.

Фильм «Рецепт ее молодости» подтвердил наблюдение критика.

Законы жанра вступают в свои права с первых же кадров. Неизвестная женщина (всем хорошо известная актриса Л. Гурченко) идет по улице. Представление героини, сопровождаемое эффектным музыкальным прологом, и есть пролог фильма. Широкоформатный экран обращается к зрителю, словно настаивая: нужно отрешиться от обыденного, войти вместе с героиней в особую реальность, рожденную фантазией, чтобы, воспользовавшись любой карнавальной маской, вместе с персонажами поучаствовать в забавных и сверхъестественных приключениях и попытаться ответить себе самому на отнюдь не праздные вопросы.

Начав фильм с предуведомления: «Рассказанные события никогда и нигде не происходили», авторы фильма не стремятся впрямую следовать за драматургом: сокращают количество действующих лиц, отказываются от ряда ситуаций, вводят новый персонаж, чтобы в избранной стилистике музыкально-драматического зрелища развернуть динамичный и увлекательный сюжет и раскрыть не букву, а суть замысла.

Проход героини перемежается сценами в доме адвоката, представлением основных действующих лиц. Закручивается интрига: долгий процесс «Прус против Грегора» вступил в заключительную фазу, великой актрисе Марти завидует юная Кристина. Звучит песня о мечте, позволяющая каждому персонажу изложить свое кредо. Музыкальная программа точно соотнесена с задачами экранной динамики, она преодолевает обычные торможения, создаваемые музыкальными сценами.

Все готово к раскрытию инкогнито великой Марти. Ее приход в дом адвоката выглядит как светопре ставление: распахиваются окна, летят бумаги, покрывая, как снегом, весь кабинет, откуда-то взявшиеся голубки воркуют на столе. В комедийно-ироническую атмосферу дома входит волшебство.

Марти тихо начинает напевать куплет песни, только что исполненной Кристиной. В мягком, даже усталом замечании актрисы: «Это

«Рецепт ее молодости». Эмилия Марти — Л. Гурченко

поется так» — сожаление, мол, ты еще слишком молода, неопытна, наивна, чтобы понять жизнь.

Далее Марти решительно вторгается в уже решенную судом тяжбу, она сообщит о документах столетней давности и укажет их местонахождение, она будет упорно идти к цели, магическими приемами разгадывая сущность каждого встречного персонажа. Волшебные чары героини как бы опираются на всемогущество фантастического мюзикла, оперирующего условными понятиями, экранное поведение персонажа точно соответствует избранной авторами стилистике.

Не развертывая на экране больших хореографических сцен, режиссер довольствуется короткими танцевальными эскизами. На то, думается, были серьезные причины. Хореография в большинстве отечественных музыкальных фильмов, как уже говорилось, чаще всего оказывалась наиболее уязвимой частью постановки из-за недостаточной профессиональной слаженности ансамблей. Хотя и в тех случаях, когда исполнители танцевальных номеров были на высоте, как правило, чувствовалась инородность танца в кинематографическом музыкальном зрелище. Поэтому режиссер исходил прежде всего из личных возможностей исполнителей — драматических актеров. Танец не как развлекательный довесок к действию, но как с п о с о б действия. Кстати, выяснилось, что кроме Л. Гурченко, способности которой зрителю хорошо известны, умеют быть необычайно пластичными О. Борисов и С. Шакуров, А. Абдулов и А. Ромашин.

В фильме обозначаются два слоя повествования. Первый — реальная жизнь персонажей: буффонная, ироническая, но имеющая бытовые очертания атмосфера страстей, желаний, печалей, надежд. И противопоставление этому миру — второй слой фильма: особая волшебная среда, мир зазеркалья.

Марти обладает чудесным даром пересекать границу, отделяющую одну реальность, в которой развертывается основное действие, от другой — вечной, где героиня оказывается среди бессмертных героев карнавала искусства. Здесь ее подмостки, здесь ее истинная жизнь.

Марти как бы выключается из сиюминутных событий, чтобы, комментируя происходящее, во всем блеске явиться сегодняшнему зрителю и попытаться найти у него сочувствие и признание. Пластическое решение «зазеркалья», скажем откровенно, не во всем удачно, здесь вряд ли была уместна такая же импровизационность хореографических решений, как в сценах реального слоя картины. Ведь здесь должен быть представлен мир отстоявшихся ценностей, то, что хранится сознанием из века в век. Но, с другой стороны, именно эти музыкальные монологи Марти — Гурченко дают наиболее благоприятную возможность проявиться музыкальному дарованию актрисы.

Две реальности, представленные в фильме, не находятся в состоянии прямого конфликта.

Герои «бытового» слоя картины — персонажи традиционных амплуа: элегантный и туповатый герой-любовник (Грегор — А. Абдулов), расчетливый и обаятельный хищник (Прус — О. Борисов), слабоумный, мечтательный и комический простак (Гаук — А. Джигарханян), деловой и бестолковый адвокат (Колеватый — А. Ромашин), восторженная и благородная инженю (Кристина — Е. Степанова) и еще один персонаж, отсутствующий в пьесе Чапека, лихой плут, брачный аферист (Бомбито — С. Шакуров). Разница между Марти и этими персонажами лишь в том, что сюжет «простых смертных» еще не доигран, поэтому в их образах нет законченности, неизменности масок карнавальных персонажей. И режиссер точно проводит эту грань различий, являющуюся в то же время гранью между двумя стилистико-жанровыми слоями фильма.

Но вот приближается кульминация: встает вопрос об обладании правом на долголетие. Каждый персонаж рьяно включается в борьбу за возможность продления жизни, даруемую рецептом Макропулоса (отца Эмилии Марти, родившейся 338 лет назад). У всех — практические цели и планы, обусловленные или корыстью, или просто страхом смерти.

Только для Марти жизнь давно стала обременительной. Давно она уже ничего не чувствует, ибо все уже было не раз пережито: и страстная любовь, и волнение, и боль, и разочарование. Со скукой и иронией выслушивает она объяснения Грегора. «В мильонный раз, мильонное признание!», — комментирует Эмилия Марти увлечение очередного влюбленного.

Такой драматургический ход, предложенный Е. Гинзбургом, оказывается чрезвычайно плодотворным: сопоставляя две игровые территории, мюзикл демонстрирует свои реальные жанровые перспективы, обусловленные своеобразием замысла.

Зазор между пониманием и чувствованием — основной смысловой конфликт мюзикла «Рецепт ее молодости» — составляет сердцевину сюжета. Трехсотлетний опыт позволяет актрисе Марти знать: «Была б любовь, любимые найдутся!», но не позволяет любить. Позволяет объяснить начинающей актрисе причины ее горьких сомнений и неудач, ведь та еще не плакала, не страдала («Откуда ж взяться красоте!»), но самой вдруг почувствовать холод стертых, тысячу раз пережитых чувств. Живая жизнь давно пресеклась, течет по инерции, и только там, за чертой рампы, она еще остается звездой.

И вот кульминация. Узнавшие о пропаже рецепта персонажи неистовствуют как безумные, обыскивают номер гостиницы. Финал неожидан: не сознательный отказ героев от рецепта, сжигаемого Кристиной, как это было у Чапека, а дурацкая выходка слабоумного престарелого Гаука, проглотившего половину документа, приводит к трагифарсовой развязке.

Рецепт исчез, вернулся в сказку. Теряет сознание прежде сохранявшая спокойное равнодушие Марти. Исчезло ее трехсотлетнее наваждение. Героиня очнулась и вдруг — сколько лет с ней не случалось ничего подобного! — почувствовала запах цветов. Это возрождение, возвращение к забытым ощущениям, когда можно вновь, словно в первый раз, увидеть, услышать, осязать то, к чему, увы, человек привыкает слишком быстро и что на самом деле сопровождает его каждое мгновение, поистине поразительно.

Жаль только, что кульминация, дающая нам разгадку сюжета, решена в фильме чересчур прозаично. Ей не хватает эмоциональной ударной силы откровения, детского потрясения перед чудом мироздания. Вероятно, здесь мог возникнуть некий прорыв в иное качество, может быть, третье стилистическое измерение: туда, за порог театрализованного бытия персонажей и волшебного бытия героев карнавала — в современную реальность. Но этого, к сожалению, не случилось.

Не вполне убедителен, на мой взгляд, и финальный аккорд мюзикла: напоминающая о прологе заключительная песня Марти, ее прощание с бессмертием, выглядит в ткани фильма отдельным концертным номером. Кстати, как явствует из драматургии, не одна она начинает новую жизнь: с исчезновением рецепта потерял право на бессмертие и ее партнер Бомбито. Можно предположить, что его партия как раз и была задумана во имя драматизации финала, вела в финале скорее не к сольному номеру, а к дуэту. В фильме же концы с концами не сведены: существование Бомбито оказывается просто ненужным.

Итак, спор завершен, дан ответ, окончательно позволяющий приобщить зрителя к мысли об обременительности искусственной молодости и об абсолютной ценности короткой, но и бесконечно долгой человеческой жизни, которую должно прожить достойно, не утрачивая способности удивляться и радоваться.

Однако если на вопросы, касающиеся содержания фильма, мы получили ответ вполне определенный, то этого нельзя сказать о многочисленных проблемах жанра, поставленных Е. Гинзбургом. Прежде всего это вопрос экранизации: все сколько-нибудь известные мюзиклы поставлены по сюжетам классическим. Мюзикл всегда осознавал себя способом создания если и не конкурирующего с первоисточником, то, во всяком случае, актуализирующего его проблематику варианта. Авторам фильма

тоже надо было решить, следовать ли за Чапеком или же свободно переосмыслить в пространстве жанра сюжет, «извлекая корень» из пьесы, то есть поступить так, как часто поступают с мифами авторы новейших драматических сочинений.

Режиссер довел чапековский сюжет до густоты притчи, однако при этом выяснилось, что сама драматическая структура пьесы не всегда выдерживает эту концентрацию. Запутанный клубок драматических перипетий — история с завещанием, выяснение позиций множества героев, втянутых в интригу, таинственная биография героини, раскрытие тайны рецепта и т. д. — нуждался в пространных словесных объяснениях, что, увы, очень часто препятствовало органичному выстраиванию музыкального материала. Режиссер оказался недостаточно последовательным в соблюдении закона «ритмически мерного распределения речи и музыки в драматическом развитии». Вспомним, на необходимость такого баланса обращал внимание Б. Асафьев.

Пожалуй, все это и привело к противоречиям картины, которой, при всех ее постановочных находках, не всегда достает строгости вкуса и чувства меры.

●

Итак, арсенал отечественного музыкального фильма пополнился новыми работами, опыт которых свидетельствует о том, что раздвинулись границы поисков, да и сами творческие попытки кинематографистов принесли нечто новое на наш экран. Не секрет, что овладеть этим «легким» жанром сложно — тому подтверждение опыт создания «Звезды...» и «Рецепта ее молодости». Но — повторим эту старую истину — дорогу осилит идущий. Поэтому поверим, что «ловушки» и «западни» музыкальных фильмов не остановят режиссеров в их дальнейших поисках и экспериментах, что «Звезда...» и «Рецепт ее молодости» не окажутся в творчестве В. Грамматикова и Е. Гинзбурга единственными музыкальными картинами, что претензии критики не отвратят их от последующих шагов в овладении увлекательным жанром.

А. Шемякин

Сцены из рыцарских времен

По романам В. Скотта у нас, кажется, давно уже не ставили фильмов. Впрочем, Сергей Тарасов, режиссер «Баллады о доблестном рыцаре Айвенго», не только оговаривает извечное «по мотивам», но и меняет жанр. Не кинороман, а кинобаллада. С баллад, кстати, начинал когда-то и сам Вальтер Скотт, но с приходом Байрона, по меткому выражению одного критика, оставил ему поэтический «ад», взяв себе романную «землю».

И вот парадокс. Несмотря на весьма романтический антураж, на «голубых», «вневременных» героев — таких, как Айвенго и леди Ровена, — экзотическую фабулу «из рыцарских времен», богатство литературных параллелей (хотя бы с Шекспиром, автором «Короля Иоанна» — принц Джон в романе и фильме), современники поражались вещности, конкретности, плотности, насыщенности историческими реалиями письма «шотландского чародея». Да и по сей день литературоведы не договорились еще — романтик Скотт или реалист, поскольку он весьма трезво отдавал себе отчет в движущих силах исторического процесса — почти как мы с вами. И тот факт, что современный режиссер, представляя фильм, говорит о «приподняторомантическом характере» картины, о балладной «условности, импровизационной свободе изложения, исключительности ситуации, атмосфере таинственности», свидетельствует,

---

«БАЛЛАДА О ДОБЛЕСТНОМ РЫЦАРЕ АЙВЕНГО» (по мотивам романа Вальтера Скотта «Айвенго») Автор сценария Л. Нехорошев. Режиссер С. Тарасов. Оператор Р. Веселер. Художник С. Меняльщиков. Композитор И. Кантюков. Автор и исполнитель баллад В. Высоцкий. Звукооператор Е. Попова. «Мосфильм», 1983.

«Баллада о доблестном рыцаре Айвенго». Айвенго — П. Гаудиньш, Ровена — Т. Акулова

в частности, о том, что авторов интересует в романе прежде всего пафос романтики и соответственно четкое разграничение добра и зла, «простые (но не примитивные. — *А. Ш.*), открытые чувства, благородные характеры», может быть, и не выражающие психологической многомерности первоисточника, но зато решительно выводящие на первый план его воспитательный смысл. Фильм сценариста Л. Нехорошева и режиссера С. Тарасова — это не только фильм-баллада, но и фильм-аксиома, доказательство которой, в отличие от математики, необходимо. Потому что, хоть и поет в фильме В. Высоцкий: «...добро остается добром — в прошлом, будущем и настоящем», — бывают времена, когда кажется, что оно исчезло вовсе.

Вот об этом и лента. О победе добра в царстве беззакония. Что же касается исторически-противоречивой ситуации, сложившейся в результате норманнского завоевания Британии и сосуществования норманнов и саксов, а также династических притязаний принца Джона и проблемы старых вольностей и нового, едва брезжущего абсолютизма, о чем с увлечением повествовал Скотт — романист и историк в одном лице, то все это отходит на второй план и едва ли вообще может быть распознано зрителем в кинематографическом повествовании. Но ведь авторы с самого начала предупредили нас — фильм «по мотивам». Так что подождем со скороспелыми выводами — может быть, переосмысление первоисточника получит на экране убедительное художественное обоснование.

Появляются титры, и одновременно с ними нас ударяет болью памяти закадровый голос Высоцкого. На экране башня — потом, в конце, кадр повторится снова, только эта башня будет уже «старинной», поросшей мхом. Но в первых строках песни Высоцкого речь идет как раз о том, что «холодное прошлое» должно «заговорить» «о походах, боях и победах». «Заговорить», но как? Очевидно, в любом случае действию потребуется эмоциональная полнота, правда чувств — пусть даже мы учтем оговорку «по мотивам», «балладную» форму, «остраняющие» и комментирующие действие песни Высоцкого, роль которых в ленте огромна. Без этой полноты и правды любое благородное намерение все

равно обернется скучным назиданием — ведь во что-то зритель должен поверить, чтобы соотнести происходящее на экране и собственный опыт — житейский и духовный. И песни Высоцкого задумывались, вероятно, как связующее звено между фильмом и нами. Фабула ленты так проста, что объяснять события, вдаваться в детализацию, уточняя исторический смысл происходящего, как видно, не было необходимости. Песни подчеркивают другое: пусть действие «Айвенго» отнесено в прошлое — вспомним о вечных доблестях и вглядимся в прошлое — там найдем мы примеры и уроки. Почему бы не обратиться, в частности, к эпохе крестовых походов?

Фильм начинается в темноте. Ночь или поздний вечер. В сумраке серебрится река. Неверный свет факелов. Люди, среди которых саксонский дворянин Седрик (Л. Кулагин), его воспитанница леди Ровена (Т. Акулова), шут Вамба (А. Филиппенко) и несколько слуг, располагаются на отдых. Внезапно появляются всадники и требуют места у костра.

Один из них, рыцарь-храмовник Бриан де Буагильбер (Б. Химичев), рассказывает о том, как воевал в Святой Земле, где король Англии Ричард Львиное Сердце попал в плен к своему злейшему врагу. А предал его не кто иной, как Айвенго, сын Седрика и возлюбленный Ровены. Тут же возникает сомнение в искренности его слов — леди Ровена не желает верить в предательство честнейшего доселе рыцаря, хотя об этом говорят повсюду.

Рассказы храмовника воспринимаются настороженно. Приставший к путникам пилигрим, лицо которого скрыто капюшоном и от нас и от участников действия, уже опроверг хвастливые утверждения Буагильбера о том, что рыцари Храма оказались самыми храбрыми на турнире, и напомнил о поражении, понесенном Брианом именно от Айвенго. Сэр Бриан вынужденно признает правоту пилигрима, но не упускает возможности в подробностях рассказать о последующем предательстве Айвенго. И тут загадочный пилигрим вынужден молчать. Он лишь отойдет к реке, снимет капюшон, и мы увидим простое и мужественное лицо — конечно же, это и есть Айвенго (П. Гаудиньш), оклеветанный врагами истинного короля и изгнанный из дома неукротимым и легковерным отцом.

Такова предыстория. Но в ней отсутствуют экспозиционная неторопливость и плавность. Персонажи (Бриан, Айвенго) не входят в кадр — они вводятся в действие либо резким приближением камеры к герою, либо внезапным монтажным стыком, как в сцене с первым появлением Айвенго в костюме пилигрима. Новое лицо в фильме — жирный знак восклицания, предрешающий близость жарких схваток. Схватки же эти и должны стать главной движущей силой сюжетного развития, так что предпринятая авторами изначальная активизация действия имеет свой обусловленный избранным жанром смысл.

Итак, первый словесный бой за правду, против лжи произошел под покровом темноты. Но темнота, как известно, лучшее прикрытие для лжи, правда во тьме слаба, и Айвенго должен постоять за нее при свете дня — на рыцарском турнире при дворе принца Джона, некоронованного короля Англии.

Мы уже привыкли к тому, что некоторые сцены в фильмах «на историческую тему» с их громадными массовками и богатым реквизитом заставляют зрителя усомниться — не в оперный ли театр он попал.

Последние приготовления перед турниром и сам турнир так и сняты оператором Р. Веселером — пестрая толпа, нарядные герольды, на возвышении — власть имущие, с довольной ухмылкой наблюдающие затеянный ими спектакль, долженствующий утвердить закон и порядок в государстве. Надсадный голос распорядителя турнира провозглашает условия боя. Затем трижды вызываются на ристалище рыцари, и трижды сокрушены они зачинщиками турнира — Брианом де Буагильбером и Реджинальдом Фрон де Бефом (В. Томкус). И опять возникает сомнение в правдоподобии происходящего — не «мос-

фильмовский» ли это маскарад. Но в процессе боя происходит слом. Оператор вдруг уходит от эффектных панорам, экран заполняют вспененные лошадиные морды, с тупой неотвратимостью несутся на зрителя копья, а сквозь прорези шлемов глядят холодные глаза рыцарей. Возникает подлинное драматическое напряжение, турнир превращается в избиение, и это входит в план принца Джона — камера отъезжает, слегка замедленно показываются побежденные — один, зацепившись шпорой за стремя, волочится по земле, второго подбирают слуги, третий пытается встать сам. Мизансцена повторяется. Раз, другой. Кажется, что этому не будет конца и враги должны быть подавлены страхом.

Но любопытно: среди побитых рыцарей есть и саксы, и норманны. Сила принца Джона (А. Масюлис), как и его приспешников — аббата (Н. Дупак) и зачинщиков турнира, не в том, что они лишний раз посрамили именно английское, британское оружие. Просто эти люди сейчас — хозяева, исход турнира предрешен, награду получает Буагильбер. Появление рыцаря, на щите которого написано «лишенный наследства», воспринимается как досадная помеха. Ну, еще одного сбросят, велика беда! Как, он хочет биться насмерть? Надо проучить наглеца. И когда «наглец» побеждает, компания наверху серьезно обеспокоена. Уж не сам ли это Ричард? Нет, явно не он. Узурпатор облегченно вздыхает, а аббат уверяет его в том, что кроме Айвенго, от которого все отвернулись вследствие мнимого предательства законного монарха, вообще опасаться некого. На Робин Гуда (Б. Хмельницкий), стоящего неподалеку со своими людьми, они даже не смотрят. Подумаешь, сброд.

В первых двух сценах, в быстроте их чередования, в стремительности экспозиции, в кадрах-рефренах в общем-то намечается образная концепция фильма. Тьма и свет и далее будут чередоваться, только во второй половине картины это будет тьма удушливого подземелья Фрон де Бефа. Сам его замок предстанет образом незаконной силы, которую надо сломить. Грубые столы, полупьяные слуги, повсюду объедки. Камера брезгливо дает общий план, как бы намекая — вот низкое злодейство, трусливое, несмотря на грозный внешний вид.

Нельзя, правда, сказать, чтобы актеры, исполняющие роли коварных храмовников, во всем точно следовали жанровому заданию. Б. Химичев еще подчеркивает в своем Бриане черты романтического типа — размеренная поступь, облик печален и меланхоличен — только изредка бешено загорятся глаза и погаснут. А вот Фрон де Беф, не лишенный демонического величия у Скотта, в исполнении В. Томкуса просто палач, мясник.

Несколько смазанным представляется фон, на котором выделяются главные герои. Образы слуг тирана Фрон де Бефа не индивидуализированы. Веселые молодцы Робин Гуда, спасшие Айвенго, леди Ровену и Седрика — их похитил и заточил в замок Фрон де Бефа Буагильбер, надеясь на богатый выкуп, — эти люди тоже «чернь», «толпа», хотя толпа «положительная». На ристалище выходят лишь предводители — Робин Гуд, монах Тук (Ю. Смирнов) и до поры не узнанный Черный Рыцарь — Ричард Львиное Сердце (Р. Анцанс), вернувшийся из плена и собирающий сторонников.

Добро предстает безупречным в своей добродетели. И если Ричард выступает защитником чести и благородства, то благороден он до такой степени, что даже граница между ним, королем, и его подданными оказывается стертой. Демократизм Черного Рыцаря, конечно же, непонятен злокозненным храмовникам: «Какой ты рыцарь, если связался с чернью!», — кричит Ричарду Фрон де Беф перед схваткой.

Но эта малая битва — лишь предвестие больших битв с принцем Джоном — сражений во имя добра.

В романе шут Вамба переодевается в платье Седрика, чтобы вызволить его из замка. Вамба из фильма приводит Робин Гуда, — точнее, тот сам его находит. Добро принципиально не может хитрить. И король, и бродяга, и шут, и саксонский дворянин —

все одинаково простодушны: предупреждают Фрон де Бефа о том, что намерены напасть, отпускают с миром заведомого шпиона, к тому же явно идущего за подмогой. Довольно однообразно выглядит и зло при всей его многоликости.

Жесток Фрон де Беф — он пытает Седрика, вымогая выкуп и заявляя, что раненный на турнире Айвенго и леди Ровена — пленники Буагильбера. Вероломен сам Буагильбер — он обрекает Айвенго на смерть в темнице, и только воля и находчивость да вовремя подоспевшая помощь спасают юношу.

Теряя в авантюрности, фильм тем не менее последователен в главной мысли. Но нет ли в этой последовательности некоторой прямолинейности, иллюстративности? Или это «цельность» избранного балладного жанра?

В свое время современники, в частности французские романтики, упрекали Скотта после выхода «Айвенго» (1820 год) в том, что писатель «раздвоил» интригу. Интерес читателя сопутствовал не столько «голубым» Айвенго и Ровене, сколько персонажам второго плана, выведенным именно ради исторического колорита, фона, — но фон-то и стал в романе главным по существу. Тут в наибольшей степени Скотт был обязан Шекспиру, «фальстафовскому фону» его хроник — и свинопас Гурт, и Исаак из Йорка, и его дочь Ревекка, и многие другие как будто были выхвачены из «той» действительности (что подкреплялось и эпиграфами из того же Шекспира). К фильму этот упрек предъявлять бессмысленно — интрига сконцентрирована на Айвенго, его судьбе, которая впрямую связывается с судьбой королевства Англии, оказавшегося во власти беззакония.

Но вот парадокс: отсечение «побочных» исторических линий, к чему призывали Скотта французские романтики и на что отважились авторы фильма, не способствовало в образе Айвенго усилению героического начала. Значительность его роли в исторических событиях оказалась лишь еще более сомнительной. Эксцентрический эксперимент создателей фильма с их молчаливым и доблестным героем оказался весьма рискованным. Что же касается развязки, главным действующим лицом которой должен вроде предстать Айвенго, то она происходит как бы сама собой, не требуя от героя больших затрат, ни физических, ни душевных. Я имею в виду довольно наивное объяснение Айвенго с Ричардом, подозревающим Айвенго в измене, и малодушное признание Буагильбера в измене. Зло просто вынуждено капитулировать. И любящие соединяются, а предателя подлинного изгоняют.

Финал патетичен, и тут даже юмористические, несколько «репризные» (поскольку вырваны из богатого и колоритного «вальтерскоттовского» фона) интермедии с монахом Туком не нарушают патетики. Фильм кончается победой и прославлением добра, мужества, верности, чести, свободы и любви. Сложность лишь в том, что патетика экранного действия трогает нас в меньшей, гораздо меньшей степени, чем суровая образность песен Высоцкого. И тут в пору говорить о том, каково вообще место песен в этом фильме.

Очевидно, используя их в картине, авторы рассчитывали на то, что свою роль сыграет особое личностное мироощущение Высоцкого, для которого боль каждого его героя становилась собственной болью поэта. Увы, только теперь, когда поэта не стало, мы осознаем это в полной мере. И Высоцкий поет о том, что история, рассказанная с экрана, имеет смысл и сегодня. Казалось бы, все в жанре: «прошлое» в картине говорит языком кино, а «настоящее», вернее, лирическое «я», без которого труднопредставима поэтика баллады, избранная С. Тарасовым в качестве жанровой формы, — это в первую очередь раздумье и чувство Высоцкого в момент «встречи» песни и действия. Но, использовав в картине песни Высоцкого с их неподдельным, щемящим драматизмом, с их нервом, авторы поставили самих себя в довольно неловкое положение, ибо в сравнении с песнями (а сравнение это постоянно происходит даже помимо воли зрителя) действие подчас решительно проигрывает, с вящей наглядностью демонстрирует свою иллюстративность, «кар-

тинность» и неспособность достичь значительного эмоционального накала.

Иное дело в кадре, где Робин Гуд и его молодцы появляются из-за горизонта, чуть выпуклого, как шар земной, возникло ощущение чего-то похожего на «Мы вращаем землю». И эта сама собой возникшая «военная» аналогия подтвердилась затем в фильме песней о «книжных детях, не знавших битв», которым пришлось взять на свои плечи судьбы мира в минувшую войну. Мысль о том, что старинные битвы за торжество чести, за правое дело помогают нам сегодня верить в победу добра и участвовать в новых «битвах», высказана чересчур прямолинейно, но здесь все же не иллюстрация тезиса, а попытка «столкнуть времена».

Итак (пора выводов, очевидно, уже подоспела), подведем некоторые итоги. Фильму «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго» трудно отказать в осознанном выборе жанра и в попытке основные художественные принципы жанра выдержать. Но, наверно, для того, чтобы жанровая задача была выполнена не формально, а по существу, для того, чтобы мы смогли размышлять о вечном и преходящем в нравах, воскрешенных «отцом исторического романа» для потомства, фильму, самому драматическому его действию помимо песен Высоцкого необходимо было еще что-то очень важное.

Так ли безразличен жанру баллады исторический колорит, на который В. Скотт был столь щедр? И не был ли ошибкой со стороны авторов отказ от воспроизведения на экране конкретного временно́го контекста? Ведь в результате был утрачен единственно возможный внутренний критерий, способствующий достижению истинного правдоподобия и достоверности происходящих на экране событий. Отсутствие же такого внутреннего критерия, естественно, привело к некой жанровой эклектике в развитии действия, которое склоняется то в сторону самоценной эксцентрики, то в сторону зловещей «готической» таинственности, то к душещипательной сентиментальности, то к героической патетике.

В фильме, сделанном достаточно уверенной рукой, нет безоглядности, силы романтических порывов, и хотя действие временами становится напряженным, не чувствуется гнет исторических лет, которые, впрочем, и не существуют как данность — они «прошли», чувства — «остались». Но когда чувства лишь обозначаются на экране, между тем как размышление о них препоручается песенному комментарию Высоцкого, эмоциональная полнота оскудевает, характеры бледнеют, интрига кажется не простой, а наивной, едва ли не примитивной.

Правда, авторов картины трудно упрекнуть в изначально несерьезном отношении к собственному замыслу: как получится, так и получится — что было ощутимо, скажем, в «Ярославне, королеве Франции», где легкомысленность сама по себе и становилась едва ли не жанром фильма. «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго» возвращает к разговору об общих, уже достаточно наболевших проблемах нашего «жанрового кинематографа» в целом. Прежде всего к разговору о том, что жанр предполагает последовательное осуществление избранного художественного принципа на всех уровнях кинопроизведения, что умение «держать жанр» — не способность более или менее добросовестно собрать воедино ряд художественных приемов, освященных жанровой традицией, а раскованное владение этими приемами, которое не нарушает для зрителей иллюзии реального течения жизни, не лишает объема человеческие характеры.

Беседа за рабочим столом

Элем Климов —
Алесь Адамович

«...Труд по сгущению добра»

Режиссер Элем Климов приступил к работе над фильмом «Иди и смотри». Сценарий написан им совместно с писателем Алесем Адамовичем. Картина будет совместной постановкой двух студий — «Мосфильма» и «Беларусьфильма».

Корреспондент «ИК» Галина Грибовская беседует с авторами фильма.

Э. Климов

Галина Грибовская. Какова предыстория фильма «Иди и смотри»?

Элем Климов. В основе этого фильма — «Хатынская повесть» А. Адамовича, кстати, почему-то малоизвестная... Когда я прочитал эту повесть, она меня поразила своей образной структурой, которой — сейчас я говорю об этом Александру Михайловичу впервые — я не ждал, так как больше воспринимал его как литературоведа, публициста. И вдруг я читаю поразительно образные куски. Я исповедую именно образный кинематограф. Есть, как вы знаете, и кинематограф безóбразный. Это не значит, что он плохой, он просто безóбразный. И вот эта яркая образность привела меня к мысли о фильме. Это во-первых. Я, конечно, понимал, какие пласты прошлой жизни поднимает повесть, как она сопрягается с днем сегодняшним, а главное — какое в нем понимание глубинных тайн личности, поставленной в экстремальную ситуацию. Это впечатление наложилось к тому же на мое внутреннее недовольство собой после фильма «Агония», где, как мне показалось, я не сумел распорядиться как режиссер особо интересным материалом, который предлагал сюжет. Хотелось внутренне себя реабилитировать и доказать, что я могу. Это во-вторых. А в-третьих, я почувствовал, понял, что повесть говорит о самом главном: о любви, о ненависти, о яростной борьбе за сохранение жизни на земле Сценарий, никак не отрицая повести, как бы из нее произрастая, — не знаю, согласен со мной Александр Михайлович или нет, — тем не менее является и самостоятельным кинематографическим произведением, хотя сценарий — это сценарий, а главное — это фильм.

История фильма складывалась долго и непросто Шесть лет назад мы были уже на пороге съемок, тогда сценарий назывался «Убейте Гитлера». По разным сложным обстоятельствам вещь не свершилась. И вот сейчас мы снова начинаем эту работу. Почему? Потому что, с одной стороны, фильм этот поселился во мне и не отпускает. У меня были случаи, ког-

да не удавалось что-то снять, что-то сделать, и эта вещь куда-то потом уплывала вместе со временем. Менялась жизненная ситуация, и я менялся. Значит, вещь не вросла в меня. А этот сценарий все эти годы жил во мне, я его постоянно рассказывал и уже много раз прокрутил в своем сознании. Вижу его, снял, как всегда в таких случаях, в идеальном исполнении.

В моей жизни за это время произошли большие и весьма печальные события. И новая работа была, которая тоже меня изменила. Я имею в виду фильмы «Лариса» и «Прощание». И мир изменился, и люди изменились, воздух, если можно так сказать, каким-то образом поменялся, а эта вещь продолжала жить в моем сознании. Сейчас это будет уже иной фильм, чем он задумывался шесть лет назад. Но, меняя взгляд на тему, на проблему, на структуру всего фильма, мы поняли, что наш замысел способен расти и развиваться во времени.

Ну, а по сути говоря, замысел становится еще более актуальным именно в контексте той глобальной опасности, которая грозит миру. Его судьба зависит от многого и многого, но в том числе и от поведения каждого человека, от состояния его души. Понимание ответственности каждого меняется сейчас стремительно!

Г. Г. А в чем конкретно изменилось ваше представление о будущем фильме?

Э. К. Я, например, тогда все время говорил Александру Михайловичу, что если мы снимем эпизод, в котором будет показана гибель людей, то его надо снять по-настоящему. А по-настоящему — это значит не отворачиваться от страшного стыдливо... Страшное показать страшным, а прекрасное — прекрасным. Но если мы так снимем, так покажем, то зрители не выдержат. Александр Михайлович же уверял меня, что зрители должны видеть, как все было. Я боялся, что зал отвернется от экрана. И вот я даю прочитать сценарий молодому оператору Алексею Родионову — он снимал «Прощание», будет снимать и этот фильм, — так вот, даю ему сценарий и спрашиваю: «Ну что, Леша, страшно?» А он: «Нет, должно быть страшнее». И пояснил, что каждый день мы видим по телевизору документальные кадры из зарубежной хроники, показывающие столько жестокостей, столько трупов, что глаз и сердце уже привыкают это видеть. Притупляется восприятие, и кадры жестокости перестают воздействовать. С этим надо срочно бороться, пока жестокость и насилие не затопили мир. Надо кинокамерой, очень острым оружием, воспользоваться как скальпелем, чтобы срезать это равнодушное восприятие жестокости и мерзости. Показать, как не должно быть...

А. Адамович

А. Адамович. ...Как это противоестественно.

Э. К. Да, как это противоестественно по сути своей.

Г. Г. Вы сказали, что проповедуете образный кинематограф. Вероятно, необходимы новые образные средства для показа всей этой жестокости?

Э. К. Стилистический замысел картины довольно сложный. Поразительно образная литература должна быть снята как бы документальной камерой. Люди и обстоятельства должны выглядеть, как в хроникальных кадрах. «Разыгранная» война — это оскорбление памяти о войне, искажение самой сути того, что происходило.

Вот я видел знаменитый фильм американского режиссера Копполы «Апокалипсис сегодня». Это гигантское произведение о вьетнамской войне, протестующее против войны, но это и некий «военный театр на натуре». Шикарный театр на натуре, где я вижу, что лично автор от войны не пострадал. Даже справедливо протестуя против войны, он не чувствует, что это такое, а значит, и невольно обманывает людей, искажает их представление о подлинном ужасе войны. Поэтому вопрос стиля — это принципиальный вопрос. То есть задача, которую мы перед собой ставим, заключается в предельно честном, правдивом отношении к войне, с одной стороны, а с другой — в максимальном эмоциональном воздействии на зрителя. Это и цель, и путь к цели.

А. А. Я хотел бы сказать о том, почему все эти шесть лет я думал, что если фильм по «Хатынской повести» будет поставлен, то именно Климовым.

Фильм о том, что связано с Хатынью, должен быть или высшего класса, или он вообще не нужен. Посредственный фильм — это будет кощунственно. В режиссере Климове есть два качества, которые кажутся мне определяющими для постановщика такого фильма. Все его ленты сделаны яростно. В это понятие я включаю прежде всего боль, истинную боль человека и художника. То есть когда художник во всем хочет дойти «до упора». В правде, в открытом чувстве, в мастерстве...

Э. К. Александр Михайлович, ваши авансы преждевременны, оценки завышены. Поговорим об этом после фильма...

А. А. Но я говорю об уже существующих лентах Климова. Кроме того, Климов — автор фильма «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», то есть еще и комедийный режиссер. И вот в процессе работы над сценарием Климов мне сказал — это его мысль, но она совпала с моей памятью о партизанщине, — что фильм до половины должен быть комическим! Зрители должны смеяться, так как наш молодой, чистый, наивный герой Флёра попадает все время в какие-то странные, нелепые ситуации. И вот зрители должны смеяться до тех пор, пока внезапно им смеяться расхочется. Они онемеют, когда дойдет до пика событий — до ужаса хатынской сцены. К этой трагедии они придут через всю гамму переживаний и чувств. Через всю Флёрину «партизаниаду». Ведь у нас часто представляют партизан по каким-то архаичным стереотипам: деды с бородами...

Я помню партизанщину и наш отряд — это прежде всего молодежь: ребята от четырнадцати-пятнадцати до двадцати-двадцати трех лет. Командир бригады у нас был двадцати трех лет. Начальник штаба бригады — двадцати трех лет. Вот какие у нас были воины.

Э. К. Вам сколько было лет, когда вы пришли в отряд?

А. А. Мне — шестнадцатый год. Брату было на два года больше, но и все, почти все такие же. Вот какие «бородачи»! Были исключения — старики на кухне, в хозвзводе, — но в целом молодежь. И вы представьте: сто, двести, пятьсот ребят в лесу, в особых условиях. Вот бой, пусть даже неудачный. Такой неудачный, что, кажется, еле ноги унесли, глаза с яблоко, когда прибежали. Отдышались. И вот буквально через пятнадцать минут начинают разыгрывать друг друга: как кто бежал и что говорил, кричал при этом. Вот так это было. В великолепном рассказе Платонова «Возвращение», в ряде хороших фильмов с острой гуманистической болью подростки на войне рисуются внутренне сжатыми до предела, сосредоточенными на одном чувстве ненависти, чувстве жестокой необходимости быть вот такими взрослыми, сверхвзрослыми — и я с этим согласен. Но вижу тут и некоторую заданность мысли. Да, нужной, да, очень гуманной мысли, но заданной. На самом деле у этих ребят сквозь зажатость прорывалось все самое детское, юношеское. И в этом реальная правда. И в нашем фильме всю первую серию зри-

тель даже не должен догадываться о том, что его ждет во-второй, как большинство людей тогда не ведали, что их ждет завтра. Я помню, мы отлично знали, что немцы делают с деревнями. Но каждый новый случай, даже слух казались невероятными. Вот сожгли соседние Каменку, Паршаху, Белые с людьми, и это нам казалось даже на фоне войны чем-то запредельным. В этих событиях мы чувствовали уже что́-то такое, что «над» войной, «за» войной. Это сейчас, уже задним числом, кажется, что мы предчувствовали и Хиросиму, и Нагасаки, где без разбора уничтожалось все живое. Но именно так и делали фашисты. Хиросима репетировалась в Хатынях.

Э. К. Атомную бомбу-то почему стали изобретать...

А. А. Атомная бомба как раз и явилась косвенным результатом фашизма. Е. П. Велихов, вице-президент Академии наук, высказал очень важную и точную мысль о том, что если в 40-е годы общим врагом был фашизм, то сейчас общий враг — идеология атомной войны.

Э. К. Вот вам, кстати, и о современности, и об актуальности нашего фильма. Хотелось бы еще сказать несколько слов по поводу стиля. Он не выдумывался — он вырос естественно, как растение. Придуманный стиль вы всегда отличите от стиля, который родился из материала. Поэтому при работе над фильмом любая фантазия, и моя в том числе, будет проверяться, проходить через фильтр такой книги, как «Я из огненной деревни», через разговоры и встречи с людьми, это пережившими. Мы разговаривали со многими из них, видели документальные фильмы...

А. А. Например, фильмы Виктора Дашука из циклов «Я из огненной деревни», «У войны неженское лицо».

Э. К. Да, Дашука. Когда есть такой фильтр, как документальное искусство, которое суть высшая правда и критерий всех размышлений о войне, то именно через него должны быть пропущены все наши невероятные фантазии.

Г. Г. Тогда еще несколько слов о жанре...

Э. К. О нем мы практически уже и говорим. Жанр вообще трудно сформулировать. Для меня лично все формулировки жанров весьма относительны. По-настоящему чистого жанра здесь нет. Трагедия — да..Александр Михайлович как-то сказал, что это трагикомедия — да. Но в то же время это и что-то иное. В фильме наступит момент, когда главный герой, этот мальчик, подросток, юноша... Вот сказал «подросток» и вспомнил Достоевского, потому что в его романе тоже все показано глазами юного еще человека. И это, может быть, самый острый взгляд. Мы увидим, как юный герой наш оказывается в ситуации, в которую в мирное время человек даже близко не попадает. В фильме мы должны еще чуть-чуть приблизиться к понятию того, что есть человек. Каков запас его нравственных сил и еще неких материй, существование которых мы, может, даже не предполагаем. Не знаем, что такое в человеке существует, потому что человек, как айсберг, на одну какую-то десятую себя показывает за всю жизнь. Иногда жизнь проживает, так ничего и не поняв про себя и себе подобных. Экстремальная ситуация в нашем фильме выявляет человека ну если не до полной глубины, то до глубины значительной. Мы хотели бы поставить себе такую предельную задачу, потому что главное, чем должно заниматься искусство, — это познание человека, личности. И, как сказал Пришвин, — «сгущением добра»: «Искусство — это труд по сгущению добра».

Чем занимался Достоевский? Что есть человек до самой глубины. Иногда он открывал в нем, в нас открывает страшные глубины и часто обнаруживал великие силы в человеке, совершенно новые возможности. Мы хотели бы показать всю глубину души нашего героя, чтобы он, пройдя все круги военного ада, остался человеком с большой буквы. И тем самым хотелось бы утвердить величие человека и надежду. Обязательно! А иначе — просто показывать ужасы войны, просто вспоминать о них? Можно, конечно, и тоже имеет смысл... Но мы тогда главную функцию искусства не выполним.

А. А. И еще одну задачу ставим мы перед собой: разоблачение нелюдей. Мне кажется, что об этом стоит сказать. Когда шесть лет назад у нас в сценарии появилась сцена с Гитлером, мы не до конца даже сами тогда понимали, насколько важен выход к этой фигуре. Почему?

В фильме так задумано, я даже в «Вопросах литературы» об этом писал: у нашего героя с Гитлером личные «отношения» и личные счеты. Ситуация такова: когда люди уже все испытали, что только можно испытать, наш главный герой Флёра идет по горящей земле, по горящему торфу, вокруг партизаны, женщины с детьми, коровы, у него в сознании стучит: «Да кто же, кто главный, которому можно предъявить счет за все?!» Не вообще некто, а конкретный человек, к которому я могу прийти и предъявить счет! И тут опять чисто партизанское восприятие того времени. Я помню, как мы часто и долго обсуждали, что бы каждый сделал, если бы ему попался Гитлер в руки. Фантазия была неистощима, веселая и жестокая, вполне понятная и оправданная.

И это мне кажется очень важным, особенно в наше время, когда не все понимают эту прямую связь. Из фюрера на Западе делают какую-то демоническую фигуру. А это гипнотизирует незрелые, молодые мозги. Кое-где.

Э. К. Тем самым романтизируется личность Гитлера.

А. А. Да, демонизируя, романтизируют. А мы хотим показать, что он такой же палач и мясник, как и все рядовые исполнители, каратели, давящие живую плоть человеческую. Чтобы в сознании молодежи, в сознании новых поколений эта фигура, этот тип напрямую был связан с тем насилием, которое творилось в каждой деревне, в каждом поселке.

Э. К. Кстати, эту тему вы продолжили в «Карателях», называя Гитлера главным карателем...

А. А. Здесь вот что характерно: хотя «Каратели» были написаны уже после нашего сценария, но образ Гитлера родился именно при работе над ним. Причем образ Гитлера уже обрамляет всю повесть. Он — как змеиное яйцо, разрезав которое, увидишь весь этот клубящийся змеюшник.

Сегодня, как никогда, в фильмах о Хатынях мало просто рассказать о Хатынях — надо все самое низкое, жестокое, всю мясорубку, в которой гибли невинные люди, связать с этой фигурой. Из нее снова пытаются сделать сейчас какого-то идола.

Э. К. Помните, когда работали над сценарием, мы жили в Раубичах, под Минском. Сколько мы совершили лесных походов среди прекрасной природы! А говорили все время о Гитлере, о сестре Ницше и о самом Ницше. То есть о ближайших предтечах фашистской вседозволенности. Искали, откуда она происходит. Откуда, из чего произросло общество, в котором жестокость считается доблестью.

А. А. Бесчеловечность считается нормой.

Э. К. А лозунги! «Красив тот, кто ненавидит, кто холоден сердцем». Все с ног на голову перевернуто. Вся картина мироздания была перестроена наоборот «учеными» идеологами фашизма.

Г. Г. Александр Михайлович, два вопроса к вам. В одном из своих недавних выступлений вы говорили о том, как важно сейчас развенчать так прочно утвердившийся в западном искусстве «ореол Марса». Я вижу, что в вашем фильме эта проблема также будет поставлена.

А. А. Думается, что все художественные средства фильма будут направлены именно на это. Мне хотелось бы, чтобы нашу картину нельзя было упрекнуть в том, чем многие фильмы мирового кинематографа грешны, прямо ли, косвенно, по недоумию. Мировое кино все еще способно любоваться сиянием, ореолом над шлемом бога войны. Но ведь если люди не научатся решать все свои проблемы не средствами войны, а совсем другими, мирными средствами, то человечество погибнет, мир обречен! Никаких уступок остаточным иллюзиям относительно дозволенности новых войн мы не должны допускать.

Г. Г. И второй вопрос. Показать Гитлера как «мясника» — не будет ли это упрощенным решением задачи? Не зря ведь существует у людей такое сильное желание разобраться в этом чудовищном феномене, постичь его, если хотите?

А. А. Философия философией, но прежде всего важен момент эмоционального удара по неокрепшей, часто неправильно ориентированной юношеской психологии и сознанию. Здесь нет никакого нарушения правды, потому что в конечном счете Гитлер был именно мясником, только выше классом, чином, но оттого еще бо-

лее страшным. А мы, и в частности белорусы, знаем, что он направлял каждый пистолет, нацеленный в затылочек ребенку.

Э. К. Потому что, конечно, он был символом геноцида.

А. А. И символом, и направляющим.

Э. К. Мне бы хотелось развить мысль насчет «жестокости ради жестокости». Я недавно побывал на двух западных кинофестивалях: один раз в Западном Берлине, другой — в Мангейме. Кроме фестивальных фильмов видел я и много типично коммерческих лент. Сейчас уже «нормальный» продюсер не запустит фильм без сцен жестокости. Иначе публика, думает продюсер, в кино не пойдет. Когда люди привыкают есть перченую пищу, то в следующий раз надо перчить все больше и больше, так как язык привыкает к острому. Количество крови, разлитой по всей земле, становится все больше, она затопила экраны кинотеатров. В нашем фильме тоже будут жестокие сцены. Но под другим знаком! Пафос этих эпизодов — разоблачительный. Например, хатынский эпизод, когда уничтожают деревню и ее жителей, когда потом наступает «праздник зла», «вакханалия зла»...

А. А. ...радость ножа.

Э. К. ...когда уже мало убить людей, напиться, что называется, их крови, — надо и собак расстрелять, убивать воробьев, ворон, это уже особое качество психики человека на войне, замеченное вами, Александр Михайлович. если человек переступил черту, то дальше уже нет границ. Понимаете?.. Этот эпизод завершается поимкой партизанами кучки карателей. Начинается анализ сложнейшего поворота в сознании, в поведении людей, чьих родственников, друзей, просто знакомых они, каратели, только что уничтожили. И вот — попались. Они — как мячи, из которых выпустили воздух. Но что происходит с партизанами, которые их поймали? Это, может быть, самый сложный, противоречивый момент. Каковы будут расплата и мщение? В какой форме должны они произойти? Эти простые, обычные люди волею обстоятельств, которые не они создали, должны сами стать и судом и вершителями приговора. Командир принимает решение не давать своим людям расправляться с карателями и палачами, хотя мы знаем, что в Белоруссии, да и не только там, сам народ нередко расправлялся с фашистскими убийцами.

Невольно вспомнились слова из романа белорусского писателя Кузьмы Чорного о том, что самое страшное, что фашисты сделали, — не только то, что они нас убивали и уничтожали, а то, что вынудили и нас заниматься убийством и уничтожением.

А. А. То есть, чуждую нам работу принудили выполнять.

Э. К. Чуждую нашей нравственности и морали. И вот в этой ситуации мы видим наших героев, и в частности главного героя — Флёру. Фактически он является как бы катализатором этой сцены. Он увидел своими глазами, во что могут превратиться люди: он был в сарае, он выполз оттуда, его человеческое достоинство было растоптано. И теперь он сам уже совсем иной.

А. А. И мы все должны увидеть, во что его превратили.

Э. К. Здесь очень важно, как кончается сцена захвата карателей партизанами. Переступив все возможные границы дозволенного, каратели не имеют никаких моральных принципов. И мы увидим это, когда с надеждой как-то уцелеть фашистские прихвостни начинают убивать друг друга.

А. А. И тут Косач, командир партизанского отряда, может быть даже и вполне осознанно, демонстрирует: «Вот кем мы не должны стать! Вот кем мы не имеем права стать, иначе бы наша борьба потеряла смысл!» Сцена заканчивается трагически. У партизан и у женщин, здесь присутствующих, уже нет сил видеть, как льется кровь. И один из партизан перечеркивает автоматной очередью весь этот кошмар. Очередь, протянувшись слишком далеко, задевает его племянника... Это уже как бы косвенная жертва максимальной жестокости фашизма...

Э. К. Такая страшная деталь необходима. Для того чтобы показать гибель людей на войне не «вообще», а конкретно.

А. А. Но и опять-таки такой эпизод — это не «жестокость ради жестокости». Это обнажение и уничтожение истоков, причин жестокости.

Разоблачение тех, кто несет ее в этот мир. Поведение партизан было оправдано и справедливо.

Кроме того, мы хотим показать трагедию всего народа, трагедию всей страны. Геноцид в восточной Европе ни с чем не сравним; а уж что фашисты делали на нашей территории! Поэтому наш фильм и предполагает совершенно новую стилистику.

Э. К. Мне вспомнился эпизод сценария, которого в повести, по крайней мере в таком виде, нет. Это когда Флёра возвращается в родную деревню с девушкой и видит, что деревня пустая. Торчат трубы, все дома целы, только никого нет. Вся деревня мертвая. Одни мухи... Ученые говорят, что после атомной катастрофы выживут только насекомые. И тут — одни мухи вьются в воздухе... Это к вопросу о том, как документальной камерой может быть снята метафора.

А. А. То есть передан не сам ужас, а чувство ужаса.

Г. Г. Приезжая в Хатынь, ловишь себя на мысли, что мемориал и впечатляет, и волнует, но все-таки это уже музей. А вы, наверное, ставите перед собой задачу возродить прежде всего эмоциональную память о Хатыни?

Э. К. Безусловно. Ведь память бывает разного рода. Одна память, так сказать, мемориальная. И это справедливо. Должна быть и такая память. Другая память — живая. Тут сразу вспоминается книга «Я из огненной деревни». И слава богу, что есть люди, которые зафиксировали эту память. Но существует и такая память о минувшей войне, которая во всех последующих поколениях незримо изменила состав крови, сознание и даже подсознание. И разбудить эту подсознательную память необходимо — чтобы невозможен был рецидив. Нам хотелось бы понять механизм его «бужения», овладеть им и воспользоваться в своей работе.

А. А. Мемориала недостаточно для того, чтобы люди эмоционально пережили, всей душой поверили, что такое было на земле. Могло быть. Эта мысль стала импульсом для создания нашей книги «Я из огненной деревни».

Люди, приезжающие в Хатынь, видят урны с прахом и землей убитых деревень. Но урны — это нечто физическое, предметное, то, что можно сделать. Через десять-двадцать лет кому-то уже надо будет доказывать, что эти урны действительно с землей сожженных деревень. Это во-первых. Во-вторых, звучащие в Хатынском мемориале рассказы о самой Хатыни, конечно, отражают трагедию, происходившую здесь, в деревне, но не охватывают того, что происходило по всей Белоруссии. И нам показалось, что мы должны сохранить неопровержимую, живую память. Чтобы она не дополняла, а наполняла кровью эти камни, этот гранит. Живой кровью памяти. Это мы с Я. Брылем и В. Колесником и пытались сделать в книге «Я из огненной деревни».

Нам кажется, что все знают о Хатыни. Я бывал неоднократно в Европе, был в Америке... О Великой Отечественной войне мало знают! А уж о Хатыни слышало ничтожное число людей — журналисты, публицисты, писатели и то не знают. Даже у нас иной раз читаешь в газете: Лидице, Орадур, Сонгми О Хатынях, где погибло в сотни раз больше людей, может показаться, помнят меньше. Фильм Климова должен сделать урок Хатыней, столь важный для современного мира, неотступной памятью миллионов людей.

Э. К. Эмоциональным достоянием.

А. А. Эмоциональным!.. Ни книга «Я из огненной деревни», ни повесть «Каратели», ни «Хатынская повесть» не способны подействовать на миллионы душ так, как может подействовать настоящее кино. И вот прямая задача и цель, которая важна и идейно и политически в современном мире: кино должно донести урок Хатыни до миллионов.

Э. К. Попытаюсь продолжить эту тему.

Когда мы шесть лет назад искали исполнителя главной роли, я приглашал то одного юношу, то другого. И вот я никак не мог пробиться к сердцу одного из них, никак не мог добиться, чтобы он заговорил языком эмоций тех дней. Современный мальчик, ему это недоступно. Никакими обычными режиссерскими средствами невозможно было этого достичь. Тогда я решил устроить кинопробу в Хатыни. Мы посадили его и начали снимать. Но и это на него не действует! Хатынь для него красивый мемо-

риал, он почтительно к нему относится, но не более того. Необходимых для фильма чувств место съемки у него не вызвало. Тогда я понял, что надо придумывать, изобретать какие-то совершенно новые приспособления, какой-то совершенно новый инструмент, чтобы современного мальчика переселить в те времена. Это тоже одна из сложных особенностей работы над фильмом, потому что если я не смогу актера туда переселить, то и зрителей не смогу туда переселить, и выйдет декоративный «партизанфильм».

А. А. Да, кстати, здесь речь идет не о достоинствах мемориала как архитектурного памятника, — Хатынский мемориал один из лучших у нас в стране, да, пожалуй, и в Европе...

Э. К. Безусловно.

А. А. ...а о возможностях воздействия разных видов искусства. В данном случае — на душу молодого человека. О том, что не способен он был через эти камни, через эти цифры, даже через колокола войти в хатынскую трагедию.

Э. К. У него абстрактное представление о войне.

А. А. И чтобы заразиться памятью о ней, ему недостаточно памятника, как бы выразителен он ни был.

Э. К. Я считаю, что кинематограф — искусство будущего, искусство новых возможностей, если только правильно пользоваться его инструментарием. Кинематограф способен за короткие секунды дать глубокое и новое знание о человеке. Для этого вы, литераторы, даже обладая талантом, должны потратить иногда много строк, а читатель много времени для чтения. А кинематограф, настоящий кинематограф, за несколько секунд крупного плана может это все сделать. И может еще кое-что, чего литература вообще не сможет никогда. Но это я вас нарочно распаляю...

А. А. Тогда объясните мне от имени кинематографа — почему кино стареет? Почему романы, пьесы, написанные талантливыми писателями, могут жить столетиями, а кино, даже лучшие фильмы, стареют? Фильмы, которые стареют не так быстро, являются все-таки исключением. В чем тут дело?

Э. К. Прежде чем ответить, вернее, постараться ответить, я вам задам встречный вопрос: вот «Восхождение» постарело или быстро постареет, как вы считаете?

А. А. Я давно этот фильм не смотрел и не могу высказать непосредственное ощущение. Но, по-моему, это один из тех фильмов, который если и постареет, то не так скоро, как другие. В чем же секрет? Очень важно для кинокритики, для науки о кино выявить «ферменты жизни» в самом кино. Есть же какие-то «ферменты», которые обеспечивают долголетие фильма. Значит, надо их извлечь, изучить под микроскопом и потом иметь их в виду для дальнейшей работы. Ну, одним из таких «ферментов» является, на мой взгляд, документальность. Мы знаем, что документальное кино не стареет. Оно как вино — чем старше, тем крепче. Это один из моментов.

Вторым, как мне кажется, является созданный в фильме крупный характер. Вот я смотрел «Ивана Грозного», так у меня до сих пор в глазах стоит образ безумного, болеющего жестокостью тирана. А фильм по всем компонентам — идейным, смысловым, стилистическим — уже архаичен. Но если мне так запомнился этот образ, значит, есть какие-то операторские, режиссерские, актерские средства, которые заставляют меня помнить. Но в целом эти «ферменты» жизнестойкости, на мой взгляд, еще мало изучены, и вы их не изучаете. Даже великие мастера, выкладываясь изо всех сил, увы, знают, что их творения скоро умрут.

Э. К. Вы знаете, острые формы, очевидно, быстрее стареют. Может показаться парадоксом, но чем проще внешне снято, тем дольше фильм будет жить.

В кинематографе ускоренными темпами развивается техника. Стремительно меняются стили. Не надо забывать, что это искусство самое молодое, оно развивается и будет развиваться технически. Именно технически, потому что литература — это бумага и перо, а кинематограф — это много чего: и качество пленки, и качество оптики, и звук, и много всего прочего. Поэтому пока техника кинематографа не разовьется до технического идеала, равноценного бумаге и перу, как у вас,

до тех пор кино неизбежно будет стареть. Но залогом, или, как вы сказали, «ферментом» долгой жизни фильма является количество мысли, чувства, смысла, глубины, вложенных автором в фильм.

А. А. То есть важна личность самого художника, которую мы с экрана ощущаем.

Э. К. Пленка обладает чудодейственной способностью передавать энергию, затраченную на создание фильма. Если не затрачена эта духовная энергия, то и экрану передать будет нечего — фильм быстро постареет. Если вложено что-то настоящее или камера зафиксировала невероятное какое-то состояние человеческого духа — пройдет тридцать лет, и это вас вновь потрясет. Как сказал Шукшин в своем последнем интервью: «Экран отдает то, что принимает».

А. А. Я вот о чем подумал, не должны ли поиски в кино идти в том направлении, чтобы я, зритель, при каждом новом просмотре становился сорежиссером? Нет ли таких способов?

Э. К. То есть бо́льше давать сотворчества зрителю?

А. А. Да, наверное.

Э. К. Не везде пальчиком тыкать, проявлять побольше стремления взять его в соавторы?

А. А. Да, именно.

Э. К. Согласен с вами.

А. А. Вы мне, зрителю, не оставляете возможности соучастия. Читая, я дорисовываю роман мысленно, образы, сцены в меру своих способностей. И вы, как режиссер, наверное, все-таки должны считаться с моим нежеланием принимать только авторские, до конца разжеванные мысли. И однозначные образы — единожды нарисованные, не поддающиеся моей интерпретации. Я должен иметь право дорисовать их в своем воображении.

Г. Г. Но иногда писатели сами недовольны тем, что они написали. Толстой, например, в конце жизни хотел заново переписать «Детство». «Отрочество». «Юность».

А. А. Существует «Война и мир», и вряд ли у кого появится желание ее переписывать. А то, что мне нужно переписать, само бессознательно переписывается в моей голове. Пьера Безухова я, например, осовременива́ю для себя, хотя он интересен прежде всего как историческая личность. Я считаю, что писатели в привилегированном положении перед режиссером, потому что у них есть бумага, есть ручка и всегда есть возможность написать гениальный, или плохой, или средний роман. Но написать так, как он написался.

Э. К. То есть создать его.

А. А. Да, создать.

Э. К. Тогда у меня вопрос: вы сказали, роман написан, роман создан. Существует ли он вне читателя или нет?

А. А. Существует. И вот почему. Например, Лампедуза написал свой роман «Леопард». Он долго лежал где-то в старье, вещах этого удивительного итальянского графа, пока наследники не нашли рукопись и не опубликовали. Она могла еще неизвестно сколько пролежать. И ее могли найти гораздо позже и прочитать уже в контексте другого времени. Но все равно прочли бы как великое произведение. То есть произведение существует, потому что оно не стареет. Вот фильм, если он пролежит пять, десять лет в чемодане, для зрителя умрет. А литературное произведение живет. Это все равно, что... обидное для литературы сравнение: когда клопов из мумии доставали, давали им крови напиться, и они оживали. А ведь 3000 лет прошло! Вот такая живучесть и у литературы. А фильм — нежное растеньице. Конечно, существовать без читателя обидно, но литературное произведение может жить долгое время и без читателя, примером тому служит такое произведение, как «Мастер и Маргарита» Булгакова.

Э. К. Усложню свой вопрос. Вот если бы роман Лампедузы не нашли никогда. Более того, по драматическим обстоятельствам рукопись бы сгорела. Но она была написана! Это произведение было создано! Оно эманировало себя без читателя в ноосферу, скажем. Изменилась ли ноосфера? Вы знаете, что это понятие принадлежит Вернадскому?

А. А. Ноосфера мне интересна, но в данном случае я хочу сказать вот о чем. Конечно, когда Лампедуза писал, он излучал эти вот

токи... Недавно я написал статью, в которой есть такая мысль. Мележ в «Полесской хронике» хотел своих героев-крестьян вывести в войну, посмотреть, кто и как себя проявит во время оккупации. Мележ пытался как бы заполнить незаполненную еще в литературе нишу. Но он не успел этого сделать. И спустя десятилетие Василь Быков как бы ощутил, что здесь ниша простукивается, пустует, и написал повесть «Знак беды», где деревенская и военная темы слились. Так вот, когда Лампедуза писал свой роман, до этого в литературе была как бы предполагаемая ниша. Но когда он его уже написал, может, он и передал, пусть через ноосферу, в чувства, в плоть литературы совершенно определенные представления. А пример с «Мастером и Маргаритой» Булгакова нам еще ближе. Мы теперь не представляем, что этого романа могло не быть. Как мы могли бы жить, если бы его не было? Какими бы мы были? А ведь он в одном экземпляре хранился у вдовы и мог бы погибнуть.

Э. К. Запросто.

А. А. Страшно теперь подумать об этом. Его отсутствие не компенсировалось бы второсортными, второстепенными произведениями.

Э. К. Да. Все это касается и литературы, и кино, и всех других искусств.

Я, например, как и многие другие, вижу смысл жизни в творчестве, о какой бы профессии ни шла речь. Цель наша — это заниматься творчеством и тем самым жить и земной, и космической жизнью, потому что когда человек не творит в любой профессии, тогда это, наверное, отразится на духовном климате всей планеты. Поэтому так важен сам момент делания, творения. Конечно, в идеале хорошо бы, чтобы твое творение увидели люди, чтобы они как-то изменились под его воздействием. Но я к тому это говорю, что даже если предположить, что созданное произведение останется только твоим достоянием, ты все равно обязан творить. Иначе, мне кажется, ты прекратишься. Просто прекратишься. И что-то еще прекратится в мире.

А. А. Но иногда бывает так (что весьма печально), что несделанное имеет гораздо большее значение, чем сделанное. Здесь вот что я имею в виду. Речь идет о жизненном поведении художника. Человек отстаивает определенные принципы, определенный уровень искусства, определенное понимание искусства. Пусть он и не создал то или иное произведение, но само это отстаивание своих убеждений, своих принципов косвенно имеет значение для всего искусства. Кто-то, заразившись этим током, понесет эстафету дальше. Другое дело, что некоторые художники делают не то, что должны и могут, и тем самым живут вне искусства. Иной же художник в силу обстоятельств делает гораздо меньше того, что мог бы, но отдает этому все свои силы и талант. И он живет в искусстве.

Я знаю одного романиста — штамповщика средненькой прозы, которому сказали: ну сядь и пять-семь лет попиши! Напиши хороший роман. Ты же можешь, у тебя талант! На что он ответил: «Да нет, если я каждые два года не буду выдавать роман, меня забудут». Его, конечно же, забудут — именно потому, что каждые два года он торопился выдать роман. Любой ценой, но реализоваться. Я думаю, что будут куда дольше помнить романиста, который написал немного — именно потому, что стремился создать нечто истинное. Ведь Хлебников весь состоит из устремленности к тому, чего одному человеку и достичь невозможно. Он чувствовал за целое человечество. Пытался уловить весь ход истории, поднять ношу, совершенно немыслимую для одного человека. Многого он не осуществил, но те, кто шел с ним рядом, Маяковский и другие поэты, заряжались этой энергией неосуществленного. Действительно, получается, что он передал им чистую энергию. Так же и в кино: есть люди, которые, даже если они чего-то не сделали, излучают энергию, которой заряжается окружающая среда. Ионизируется. И, может, завтра явится режиссер, который сделает гениальный фильм, зарядившись именно этой энергией.

Э. К. В последние годы жизни Лариса Шепитько часто говорила, что ее функция — передавать энергию.

А. А. Но, с другой стороны, я резко про-

тестую против такой ситуации, когда большущий отлаженный завод, то есть крупный талант, уже может производить готовую продукцию, а он вместо этого излучает в мир энергию, которую то ли примут другие, то ли не примут. Надо загружать этот завод, надо заставить его выпускать продукцию. Я думаю, вот так надо вопрос ставить.

Г. Г. Вы оба, писатель и режиссер, в своих произведениях — в книгах «Война и деревня в современной литературе», «О современной военной прозе», в фильме «Прощание» обратились к повести В. Распутина «Прощание с Матёрой». Чем вас особо привлекло это произведение? Какие из жизненных явлений, раскрытых в нем, вам, как художникам, хотелось бы дополнить, раскрыть в ином ракурсе?

Э. К. Начну с того, что Адамович был первым, кто дал мне в Минске только что вышедший журнал с опубликованной в нем повестью «Прощание с Матёрой». Я прочел. Потом уже порекомендовал ее Ларисе. Александр Михайлович очень точно настроил сознание Ларисы на эту вещь. Потом круг замкнулся. И таким трагическим образом. Мне же пришлось этот фильм и снимать.

Лариса после «Восхождения» не знала, куда двигаться дальше, где найти материал, чтобы не снизиться после той вершины, которую она взяла. Какой новый материал даст возможность вновь говорить о самом главном. И вот это самое главное и предлагал Распутин в своей повести. Когда Лариса взялась за ее экранизацию, первое, что она ощутила: повесть не экранизируется. Это знал и сам Распутин. Как автор, он понимал, что повесть обладает некинематографическими особенностями. И что кинематограф должен сделать новое какое-то движение, чтобы осилить такую сложную вещь. Режисер должен был создать свое, новое произведение. Чтобы пойти на это, Распутин должен был поверить в кинематографического автора. И когда перед ним явилась Лариса, она быстро сумела убедить его, что такой автор — она. Он ей доверился. Но желание — желанием, импульс — импульсом, а повесть трудно, мучительно перекладывать на язык кино. Многое Лариса успела открыть, и я знал, что многое ей еще предстояло открыть, найти. А может, она потерпела бы и неудачу, кто знает... Лариса вместе со своей смертью унесла все с собой. И мы, решив продолжить работу товарищей, оказались уже совсем в иных, необычных обстоятельствах. Надо было срочно продолжить съемки, думать приходилось параллельно, как правило, для этого оставалась только ночь. Но это, как вы понимаете, было неизбежно.

Таким вот образом мы столкнулись впрямую с множеством разнообразных проблем. И ответственность наша была двойной: прежде всего, перед людьми, которые этот фильм начали и погибли во время работы над ним, и перед этой высокой литературой. Лариса остро ощущала в себе ответственность перед темой, которую эта литература взяла в поле своего зрения. Темой жизни, темой жизни духа народного, народного самосознания. Многие из тех, кто критиковал повесть, а потом и фильм, предвзято эту повесть понимают и толкуют. Толкуют как столкновение прогресса с чем-то старым, отживающим. Согласно такому толкованию, автор против прогресса, раз его симпатии на стороне жителей Матёры. Спрашивают, что же он — зовет нас обратно, на почвеннические позиции, отстаивает старую деревню, старый уклад? Такое понимание, такой взгляд ничего общего с замыслом нашего фильма не имеют. Лариса и я вслед за ней понимали повесть по-иному. Речь здесь идет о сохранении духовного начала, которое в нашем народе живо и продолжает жить, и должно быть передано будущим поколениям. И о памяти, без которой нет живой души. Прогресс неумолимо свершается, в нашем веке происходят гигантские миграции, деревенские жители переезжают в малые, средние и большие города. Люди отрываются от почвы, лишаются такого важного понятия, как «отчий дом».

И город далеко не сразу становится «отчим домом». В гигантских двадцатиэтажных домах, урбанистических ульях, люди могут всю жизнь прожить в одном подъезде, так и не зная друг друга. Такова человеческая цена

прогресса. То есть прогресс, притом что он несет нам энергию, свет, асфальт и прочие удобства, имеет и свою негативную сторону.

Некоторые называют фильм пессимистическим. Но ведь главный, внутренний пафос повести — это крик о сохранении души. Я же, как и автор повести, стою на позициях надежды, надежды на сохранение души. И хотел говорить об этом по возможности правдиво, художественно, доказательно. Поэтому в фильме появился кадр: катер приближается к острову, и через стекло кабины видно, как Павел, сын Дарьи, беззвучно кричит, орет, плачет... В этой безнадежной ситуации он вдруг понял, что без матери, без родины, без Матёры и — в результате — без души существовать не сможет. Хоть и беззвучно для зрителя кричит он, но это, воспользуемся известным понятием, — катарсис, очищение, переворот. В этом, собственно, и позиция надежды, которая в фильме присутствует вполне явственно... Никогда такой ответственной, в силу перечисленных причин, работы в моей судьбе не было.

Фильм мы назвали «Прощание» в двойном контексте, потому что параллельно был создан фильм «Лариса». Так и предполагалось, что вначале выйдет «Лариса», а потом — «Прощание». Лариса хотела назвать фильм «Матёра», и, может быть, это было бы более точное название... Увы, люди, живущие на земле, с какими-то вещами навсегда прощаются. Поэтому то, о чем говорилось в фильме, — это не просто расставание, это не «до свидания», а именно прощание. Так и Распутин назвал.

Из всего, что я сделал, а сделано пока мало и ко всему сделанному отношусь довольно иронически, это, может быть, самая существенная работа. Я никак не оцениваю ее достоинства — просто считаю, что это самое существенное из всего, что довелось сделать: эта работа будет мне теперь «подпирать спину», фильм не даст мне уже никогда возможности быть прежним. Никогда не даст.

А. А. Распутин даже в великой русской советской литературе — редчайшее явление, но «Матёра» поразила меня своей художественной высотой.

Я помню, когда писал о ней, мне говорили: «Ну что, это всего лишь очерк о Сибири, написанный на основе более раннего очерка». Но меня поразило то чудо, которое всегда в искусстве кажется непостижимым: какое-то удивительное, бесконечное мерцание. Жизнь показана у Распутина предельно реалистично, но в то же время она являет собой что-то непостижимое. И образуется правда, о которой Достоевский сказал, имея в виду и свое творчество, — фантастическая. Так вот, когда я прочел распутинскую повесть, именно это меня потрясло и поразило.

Читаешь Бальзака и невольно представляешь пирамиду. Этот писатель словно действовал каким-то мощным инструментом, какими-то глыбами ворочал. И конструкция, и архитектура его произведений, прекрасная и величественная, создаются прежде всего масштабом, простором. Не в порядке комплимента, а говоря лишь о манере, о стиле, хотелось бы отметить, что у Элема есть, на мой взгляд, редкое качество: способность создавать циклопически мощные вещи. Он не станет строить свою пирамиду по законам, скажем, барокко, по законам чуждого ему стиля. То, что ему необходимо, требует простоты, мощи и напряжения. И «Прощание» сделано именно в его стиле, манере. Я радуюсь такому кино, которое способно даже такую великую литературу, как «Прощание с Матёрой», по-своему обогатить. Конечно, нельзя поднять всю «Матёру», всю ее передать на экране и еще много добавить своего. Что-то неизбежно отпадает, но в целом, мне кажется, Климов развил эту вещь в своем направлении. Лариса Шепитько, возможно, выбрала бы другое направление, нашла бы другие возможности. Климов сделал вещь яростную по основной мысли, которая мне очень близка. И, мне кажется, она, эта мысль, для нашего времени главная. Помните, Дарья говорит: почему при нас, с нами это все должно быть? Разве это не наши сегодняшние мысли и чувства: «Почему при нас мир взошел на такую вершину, и одновременно накренился в такую пропасть, где все может кончиться?» Ведь нормальный человек не может не переживать происходя-

щее как личную драму. В мире образовалось неустойчивое равновесие, где одно плечо рычага — способность злых сил уничтожить все живое, а другое — само это живое: человек, природа.

Что перетянет?.. Весь пафос фильма — это крик о том, что нужно изо всех сил жать на рычаг жизни — в смысле биологическом, человеческом, духовном. Это крик о том, что каждый должен хвататься за этот рычаг, чтобы мир не погиб, не опрокинулась планета. Именно в этом я вижу глобальное чувство, даже не мысль, а именно чувство фильма Климова — Распутина. И очень важно было, чтобы это чувство было передано с той яростью, с тем космическим ощущением сегодняшнего времени, которое свойственно именно этому режиссеру.

Г. Г. Я думаю сейчас о том, что в свое время, когда Маркес написал «Сто лет одиночества» и «Осень патриарха», его упрекали в том, что это чистая фантастика. Но ведь пишет-то он правду, и на ее основе создает новую, художественную правду, которая и казалась фантастической. Значит, все дело в таланте художника. Вот и фильм «Прощание»... Можно ли упрекнуть его в том, что многое в нем нереально, что он состоит из какой-то непонятной символики...

А. А. Прошло время, и с Маркесом уже разобрались, думаю, что и с этим фильмом должны разобраться.

Разобрались с тем, что магическое и фантастическое мерцание, которое приписывали своеволию Маркеса, на самом деле является особенностью народного мышления. В сознании латиноамериканцев фантастически переплелось прошлое и настоящее. На латиноамериканском континенте, в этом ноевом ковчеге, смешались расы и национальности. И времена. Конечно, все это фантастически сложно. И Маркесу удалось в своих произведениях передать эти сложности развития.

Литература иссохнет, если будет жить с пережатыми артериями, с передавленными шлангами, каналами, которые ведут в самую глубину бытия и народного сознания, народной жизни. Сегодня литература напрямую подключилась к народному сознанию. И возникла эта сложность и глубина. Всего лишь. Просто мы вернулись по-настоящему к тому глубокому народному истоку, который всегда питал и будет питать литературу.

Наш век не обещает ничего, кроме гибели, если люди замкнутся, сосредоточатся на своих чисто технических возможностях и достижениях. Всю многослойность жизни, связь всего со всем хорошо показали Распутин и вся наша литература последнего десятилетия. Могу сослаться на пример Василя Быкова. Белорусский писатель пишет о войне, но его военные произведения сегодня опираются на открытия деревенской прозы — на то, что наработано Можежем, Шукшиным, Абрамовым, Астафьевым, Распутиным, Беловым, всей нашей литературой — это помогает ему писать о войне по-новому, как в последней его повести «Знак беды». А через литературу это входит в кино. Все, что впервые, то и непривычно. Но надо привыкать.

Э. К. А вот интересно, Галя, что вы вспомнили Маркеса. У Ларисы на ее рабочем столе в экспедиции лежал томик «Ста лет одиночества», как будто ей мало было Распутина...

А. А. Да, это очень интересно.

Э. К. Что объединяет повесть «Прощание с Матёрой» и роман «Сто лет одиночества»? Как ни странно, но чувствуется какой-то один корень. Это к вопросу о передаче энергии. Лариса как бы пользовалась в работе над фильмом и энергией Маркеса. Еще одно доказательство, что тема становится универсальной, когда приближаешься к животворному пласту народной, живой жизни.

Г. Г. Вот еще что интересно. Когда Маркес писал роман «Осень патриарха», он читал и перечитывал, сначала на испанском, а затем на итальянском, чтобы чего-то не упустить, «Мастера и Маргариту» Булгакова.

А. А. Да, он подчеркивал это.

Э. К. Видите...

А. А. Это значит, что высокого класса мировая литература живет по законам сообщающихся сосудов. Иначе и быть не может. Это определяет ее мощь и возможности. Люди объединяются во имя жизни и во имя живого.

Э. К. Братство высокого сознания.

А. А. Да. На уровне понимания красоты, которую нельзя, малейшего права не имеем загубить...

Г. Г. Кстати, Маркес очень боялся экранизации своих романов...

Э. К. «Сто лет...» экранизировано. И, говорят, очень плохо.

А. А. Надо исходить из того, насколько трудно этот роман экранизировать. Как тяжело такое сложнейшее произведение литературы перевести на язык кино. Причем перевести столь же мощно, равноправно, равноценно.

Г. Г. Элем Германович, опыт каких режиссеров помог вам в экранизации распутинской повести?

Э. К. Не могу тут вам привести никаких примеров. Раньше — я говорю об этом с удовольствием — на меня, конечно же, воздействовал Феллини, он был моим кинематографическим богом. Хотя впрямую, как говорится, я Феллини нигде не цитировал, но тем не менее влияние его всегда ощущал. В «Агонии», по-моему, в какой-то мере это есть. Но фильм «Прощание», в силу определенных обстоятельств, явился для меня рубежным фильмом. В нем было все внове для меня, шел поиск новых средств, и я сам становился другим. Вообще у каждого человека есть постоянная потребность обновления. По-моему, это естественно. Пусть это не прозвучит, как самокомплимент, но однажды меня поразила запись, сделанная кем-то из французских художников, кажется Матиссом. Он рассказывал в своих дневниках о том, что побывал в Японии и узнал там о художниках, которые, как только становились знаменитыми, сразу куда-то исчезали, уезжали в другой город, меняли свою фамилию.

А. А. И весь путь начинали заново.

Э. К. Да, весь путь начинали заново. Меня это так поразило не потому, что это эффектно, а потому, что отвечало моей потребности. Я бы хотел иметь такую возможность... Как только бы я определился...

А. А. «Законсервировался»...

Э. К. Да, «законсервировался», вот тут бы мгновенно куда-то исчезнуть... Чтобы иметь возможность начать все заново.

А. А. Прошу прощения, что я перебиваю, но мне хотелось бы спросить: как вас работа над «Прощанием» изменила, что привнесла?

Э. К. Знаете, самое главное это то, что я, очевидно, стал взрослее. Взрослее не только по годам. Бывает, что ты взрослеешь по годам, а взрослее отнюдь не становишься. Иногда наше сознание с годами даже становится инфантильней. Но я знаю и другое. Есть неумолимые биологические законы. Человек становится старше, а заодно стареет. Силы биологические убывают, потому что профессия режиссера, ну, наверно, как и некоторые другие профессии, требует здоровья, сил, потому что надо ехать, надо лететь, надо вдохновлять других собственным примером, надо тащить на себе тяжести, надо лезть в болото, надо идти по полевой дороге в любую погоду, мало спать. Это требует физических сил. Но это извечный парадокс жизни.

А. А. Ну, и чтобы замкнуть наш разговор... После «Прощания» вы вышли на какие-то новые проблемы и возможности кино. Чувствуете ли вы внутренне, как это может перелиться в наш фильм? И что вы уже сейчас способны преодолеть из того, что в «Прощании» было отыграно, и что нужно сделать сейчас, на новом уровне? Что этот фильм помог открыть из того, что будет реализовано в будущем?

Э. К. Ну, по-настоящему говоря, хочу, чтобы все было заново. Чтобы это было совершенно новое произведение, которое бы никак не сопрягалось впрямую с «Прощанием». Хотя новый замысел связан с прошлой работой, потому что речь так или иначе идет о глубинном содержании человеческого духа. О той глубине, из которой или рыкнет дьявол, если мы его выпустим, или продолжится жизнь и засветится солнце.

А. А. Тут вопрос надо поставить так: что ведет к спасению, а что — к гибели? Речь идет прежде всего о мобилизации в фильме светлых, добрых, народных начал во имя того, чтобы живое победило мертвое, а не наоборот.

Э. К. Жизнь должна продолжиться, а для этого мы должны во что бы то ни стало обнаружить и определить высочайшую, как никогда, ответственность, которая сегодня возникает в душах людей. И вы правильно в одном из сво-

их выступлений вспоминали Эйнштейна. Если человечество, открыв тайну ядра, хочет выжить, оно должно изменить свое мышление. Так примерно он сказал.

Л. А. Изменить систему мышления.

Э. К. И срочно! Поэтому сейчас на каждом какая-то уплотненная ответственность. Это является основной задачей сегодняшнего искусства, будь то кинематограф, литература — неважно что

Человек же не может жить двумя сознаниями. Одно сознание понимает, что грядет, что на пороге — атомная катастрофа. Но есть еще и бытовое сознание. Человек все равно возвращается к бытовому сознанию, но первое уже не дает ему спокойно жить. А сейчас жить равнодушно нельзя, пока не будет уничтожена сама возможность войны Вот мы и должны сказать об этом в своем фильме, но сказать эмоционально, чтобы эта мысль проникла во все поры сознания.

А. А. Мне хотелось бы добавить, что то кино, которое исповедует Климов, то есть яростное, пробивающее человека насквозь до самого нутра, не только желательно. Оно необходимо и неизбежно. Во времена не атомные такое искусство могло бы существовать наряду с другими, как равноправное. Сейчас это искусство главное. Почему? Потому что каждый миг решается судьба человечества. И поэтому искусство должно быть именно яростным. Мы не должны рассуждать так: если не на это поколение подействует, то на следующее. Потому-то я убежден, что такое кино не просто равноценно наряду с другими, оно обязательно должно лидировать. Конечно, я не отрицаю лирические, юмористические и все другие формы искусства. Но необходимо и в них как можно эффективнее воздействовать на сознание людей. Как бы горька, жестока ни была правда, надо о ней говорить.

Э. К. Искусство должно быть безжалостным ради великой жалости.

А. А. Питаемое жалостью должно быть безжалостным.

Г. Г. Невольно подумалось вот о чем. Сейчас, если так можно выразиться, происходит как бы ускоренная эволюция человеческого сознания. Это я к тому, что объективно и у художников сейчас происходит какая-то ускоренная эволюция во времени, словно их сознание постоянно подключено к единому ритму, пульсу. Не зря ставится этот фильм, не зря вы об этом говорите...

А. А. Вот именно, потому что художник как никогда сейчас чувствует, что ему не отпущено долгое любование тем, что сделано. Пушкин сегодня не восклицал бы долго: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!» И совершенно нормальной кажется реакция, когда человек сделал хороший фильм и тут же сказал, что он ему уже не нравится, потому что ничего не изменилось в мире.

Вот я сделал этот фильм, а всяких ракет и бомб стало еще больше в мире, опасность возросла! Так чему я радуюсь? Поэтому я должен делать следующую вещь, должен с бычьим упрямством искать еще более мощное средство, чтобы заявить то, что я могу заявить.

Э. К. И еще, у меня есть такая странная мечта, о которой бы хотелось упомянуть, хотя Александр Михайлович о ней знает, — сделать когда-нибудь экранизацию, и опять же — не экранизацию, а фильм на основе романа Достоевского «Бесы», потому что он писал о том же самом, о тех самых глубинах, из которых иногда вылезает красный паучок, который может превратиться в гигантского паука.

Г. Г. О тех же бесах.

Э. К. О тех же бесах, да, которые потом и в Хатынь пришли, и в Кампучию, и куда уже они только не приходили и сейчас приходят.

А. А. Устраивают «разумный» порядок в мире, насаждая безумие.

Г. Г. Хотелось бы, чтобы вы, Александр Михайлович, сказали еще несколько слов о своих планах. А что вы, со своей стороны, хотели бы сделать в будущем?

А. А. Я хотел бы, чтобы был сделан этот фильм, потому что нам просто стыдно дальше существовать и в кино, и в литературе, не имея фильма о величайшей трагедии Белоруссии, которая является одновременно и трагедией человечества.

Г. Г. Как вы думаете, можно ли так сказать, что сознание наших художников как-то особен-

но обострено в последние годы? Или художники на Западе также обостренно чувствуют и переживают современную ситуацию?

А. А. Я думаю, что ответ на этот вопрос достаточно прост, если учесть, что мы пережили в эту войну и какова история нашего народа. Но возникли еще новый компонент, новое обстоятельство, которые обостряют чувства нашего художника. Мы живем в таком мире, в котором страны, наиболее мощные и наиболее способные противостоять силе, оказываются наиболее уязвимыми в смысле атомного удара, потому что они притягивают на себя всю противоположную сумму заготовленных другой стороной мегасмертей. Притом мы знаем, что такое война. У американцев же память о войне ничтожная по сравнению с нашей.

Э. К. Почти нулевая.

А. А. Но, как показывает творчество таких писателей, как Курт Воннегут, обстановка новой войны, которой еще нет, но которая вполне может быть, на них уже действует. Действует по-настоящему. И это сближает наше восприятие. Я имею в виду, конечно, настоящих писателей, таких, как Грасс, Воннегут и другие.

Наше сознание до последнего времени было повернуто больше к памяти прошлой войны, и, конечно, для искусства это огромный плацдарм: на материале той войны рассказать о тревоге человечества перед будущей войной. У них этого плацдарма нет, и они берут, что называется, в абстрактном виде «третью мировую войну».

Г. Г. И все-таки найдутся те, кто скажет: ну что вы все время о войне, о войне, о войне.

Э. К. Да, и «опять про войну».

Г. Г. Да, могут сказать: «Давайте поживем немножко, повеселимся...»

А. А. Во-первых, это разговор людей, которые сами себя не знают. Вот у Шелла в книге «Судьба земли», вышедшей в издательстве «Прогресс», мы прочитали о ситуации, когда дети больше не родятся на Земле.

Э. К. А все остальное остается так же.

А. А. Да, все остается, а дети больше не родятся. Ну и как вы себя будете чувствовать? Так как же можно «просто жить» в наше время? Живи, если ты способен «просто пожить». С таким человеком нельзя всерьез и говорить: это ведь даже не пир во время чумы, потому что чума не грозила полным уничтожением всего живого.

Г. Г. Да, «живи и веселись», если ты можешь так жить. Вполне достойная формула «безмятежного» существования.

Э. К. Мысль отечественная и общемировая открыла: великая природа создала человека как мыслящую материю, наделенную сознанием, самосознанием, способностью к преображению и одухотворению.

Может, с этим предназначением человека связаны цель и смысл самого искусства...

Ракурс

Д. Оганян

Необходимое предисловие

Портрет документалиста в интерьере ТВ

Работая над этой статьей, я исходил из предположения, что все документальные телефильмы, о которых пойдет речь, знакомы читателю. Я понимаю, наивность такой предпосылки очевидна. За редчайшим исключением документальные фильмы на экранах ТВ появляются неожиданно и исчезают бесследно, как дождевые реки в пустынях. Нет ни определенного, как у художественных лент, времени показа, ни толковой информации об их демонстрации. Поэтому типичен такой диалог: «Вы видели вчера по «телеку» документальный фильм о...?» — «Нет. А что, разве интересно?»

Так вот, я возьму на себя смелость ответить на этот вопрос: «Да, интересно». Не всегда, но достаточно часто, чтобы об этом зрители знали заранее.

●

Было, было безмятежное время у ТВ, когда все его сотрудники (зрители уж во всяком случае) называли то, что показывалось на маленьком экране, без затей: спектакль спектаклем, кинофильм кинофильмом, концерт концертом и т. д., а все вместе — «передачами». Было и прошло безвозвратно: явился Саппак с книгой «Телевидение и мы». И все сотрудники (но не зрители) ринулись искать специфику того, что показывалось на маленьком экране. Так были обнаружены телеспектакли, телефильмы, телеконцерты и т. д. Все, что мы привыкли называть «передачей», невольно подчеркивая сугубо транспортный характер ТВ, все это обнаружило свои оригинальные черты или стало их приобретать.

Саппак был во многом прав. Специфику ТВ «по Саппаку» находили и утверждали. Как и где — это поле для специального исследования. Мы же ограничимся только документальными телефильмами. Тут дело оказалось и сложнее и проще. Вся специфика сводилась к тому, что общие планы на тогдашних действительно маленьких экранах телевизоров просматривались плохо, а техническое вооружение киногрупп было слабеньким. Во всем остальном документальное кино ТВ шло давно протоптанными дорожками.

Не вдаваясь в подробности, заметим, что собственно телевизионное документальное кино началось с ленты И. Беляева «Сахалинский характер». О том, как все произошло, вы можете прочитать в книге автора этого фильма. Я хочу только подчеркнуть, что И. Беляев впервые сделал большой документальный фильм на основе диалога автора и персонажей, то есть на основе синхронных съемок. Очень скоро на зрителей обрушилась лавина «разговорных фильмов». Режиссеры лихо использовали «открытую» и «скрытую» камеры, метод прямого интервью и метод «провокации». Теоретики ТВ торжествовали на страницах прессы, а практики выдавали новые фильмы. Скованность «постановочного» документального кино 50-х годов была разрушена победной поступью «новой волны».

Вместе с А. Габриловичем и С. Зеликиным автор этих строк сделал в конце 60-х годов пятисерийный фильм об истории комсомола. Фильм был целиком «монтажный» — специально для него не было снято ни одного кадра, кроме титров. Так вот, в последней серии мы легко обошлись каким-нибудь десятком фраз дикторского текста: использовался только синхронный материал. И лента не выглядела рваной. Я говорю об этом, чтобы напомнить, как остры, свежи, многообразны, а не только многочисленны были в свое время документальные «синхронные» фильмы. Это были фильмы-диспуты, фильмы-наблюдения, фильмы-размышления, фильмы-юморески. Словом, спектр документального кино (не только ТВ) стал необыкновенно широк, многообразен и ярок.

Но довольно скоро для части практиков и

Юрий Белянкин

теоретиков не осталось незамеченным появление в этом спектре серых линий. Сначала некоторые, а потом и многие авторы, усвоив технику «синхрона», стали изготовлять ленты, как шарики для подшипников. Такие же гладкие, круглые и отличимые друг от друга только размерами. Родилось ироническое название таких фильмов: «говорящие головы». От них становилось скучно и тревожно.

●

В 60-е годы на ТВ пришло довольно большое пополнение недавних выпускников ВГИКа. Они-то первыми и затосковали о «кинематографе как таковом». Из документальных кинофильмов мало-помалу исчезали крутой сюжет, острый монтаж, оригинальная композиция кадра. Нет, нельзя сказать, что хорошие режиссеры и операторы стали хуже — они по-прежнему делали интересные фильмы, но плохих стало больше.

Нам, вгиковцам, это не нравилось. Мы вспоминали пламенного Дзигу Вертова и думали о том, как бы сплавить воедино то, что нашел гениальный «кинок», с находками последних лет. Думали, спорили и пробовали. Пробовал и Ю. Белянкин. Он был одним из крайних экстремистов партии «настоящего кино», написавших на своем знамени: «То, что хорошо для киноэкрана, — хорошо и для ТВ». Он не хотел вычеркнуть синхрон, он хотел возврата на новом витке спирали к тому, чему нас учили во ВГИКе, то есть всему лучшему из опыта кино. Нам до того надоела мелочная повествовательная документальность, что трое из нас — Ю. Белянкин, А. Габрилович и автор этих строк — решили сделать документальный фильм не о конкретных событиях и людях, а о том, что прячется за повседневностью, за фактом. Мы даже решили использовать актеров-натурщиков, как когда-то пробовал Эйзенштейн. Во многом наивный, но принципиальный фильм назывался «Вечный огонь». Это была первая большая работа Ю. Белянкина, и мы все увидели, как много заложено в юном кинематографисте: поразительная музыкальность, полная свобода обращения с камерой, огромный напор фантазии.

После «Вечного огня» Ю. Белянкин снял как режиссер-оператор более десятка фильмов и стал тем, кем он есть и о ком я попытаюсь рассказать.

●

Нынче мы делим кинематограф не на художественный и документальный, а на документальный и игровой. Художественность, как мы предполагаем, неотъемлемое качество любой настоящей ленты. Возразить против такого суждения трудно, но инерция в кино, как и во многом другом, оказывается сильнее логики. Впрочем, не только инерция, но и особенности производства документальных лент.

Документальный художественный фильм отличается от информативной хроники не постановочными эффектами, а глубоким и кровным пониманием людей и событий. А много ли авторов документальных лент снимают именно то, что близко их сердцу? Будем откровенны и трезвы в размышлении. У студии документальных фильмов существует план, куда может войти, а может и не войти заявка на заветную тему. В таких обстоятельствах «объект» моего внимания Ю. Белянкин выглядит в глазах многих его коллег «везунчиком». Снимает только то, что хочет, и притом в соответствии с планом. Снимает про то, что всем интересно: герои его лент — люди искусства и их произведения.

Почему ему так везет?

Сколько вернисажей, экспозиций, картинных галерей на телевидении было снято, а вот запомнилась по-настоящему «Выставка». Да и как она могла не запомниться, когда деревянные скульптуры Коненкова предстали на экране так, словно глазами самого автора мы смотрели на них. «Юре везет. А вот попробовал бы он снять про...» А он однажды снял. Давно, правда. Около двадцати лет назад ему было поручено снять короткометражку об аэропорте. Он назвал ее «Транзит». И посмотрев ее, мы увидели, как огромные лайнеры танцуют вальс, а арфистка вошла в один монтажный ряд с диспетчерами взлетов и посадок. Аэропорты более доступны для съемок, чем мастера искусств, тем не менее этюдов, подобных «Транзиту», я что-то много не припомню. Доверие зрителей не дается даром, а если и даром, то творческим.

Дело здесь, конечно, не в теме, а во влюбленности таланта Ю. Белянкина в тех, кого он снимает. А влюбленность это и есть «кровное» чувство. Когда он еще только готовится начать картину о том или ином мастере, художнике, то «заболевает» им, становится прямо-таки одержимым. Это необыкновенное состояние духа, определение которого В. Шкловский заимствовал у Л. Толстого и переоткрыл для нас,— «стихийная энергия заблуждения». Такое глубокое определение относится ко всем видам творчества — и в природе, и в человеческом бытии, в любом виде труда и, конечно, в искусстве.

Процесс духовного обогащения чрезвычайно сложен, искусству полезны и посредники. Поэтому всякая талантливая пропаганда искусства совершенно необходима. Тем более когда об искусстве говорят на языке искусства.

●

Сокровенные законы кинематографа были открыты в три первых десятилетия нашего века. Их изучают во ВГИКе. Ю. Белянкин постарался не забыть того, чему его учили. Это отдавало бы консерватизмом, если бы он, упорно работая, не выработал свой почерк, стиль, свой кинослог.

Профессионал легко заметит, какое множество чисто технических приемов использует Ю. Белянкин, чтобы достичь искомого. Но есть тайна в кинематографическом кадре — его можно описать до деталей, рассказать, каким способом он снят, и все равно в остатке остается нечто, не поддающееся словам. Это нечто и есть видение, ракурс, а другими словами — индивидуальность. Однако при всей неповторимости в фильмах Ю. Белянкина легко просматриваются их основные слагаемые — чистая репортажность, синхрон, киноархив и собственные зрительные ассоциации. Уже в «Вечном огне» и «Выставке» эти элементы четко различимы. В последующих фильмах видно, как они взаимодействуют, как меняется способ их использования в зависимости от сверхзадачи.

Предвижу возражения: многие хорошие фильмы других авторов складываются из тех же элементов. Верно. Но вспомним две ленты: «Час с Леоновым» Ю. Белянкина и «Труды и дни Терентия Мальцева» С. Зеликина. Герои фильмов равновелики, что называется, по славе. Нашлось бы немало достойных людей самых разных поколений, которые могли бы рассказать о Л. Леонове. И одно из возможных решений — это монтаж рассказа героя с синхронными отзывами знакомых и незнакомых почитателей его таланта. Так поступил С. Зеликин, снимая первым на ТВ кинопортрет Т. Мальцева. Он создал многоголосый хор из высказываний, реплик, воспоминаний и собственного текста. Все эпизоды сняты, по излюбленной терминологии телекритиков, «сиюминутно». В таком способе съемок композиция кадра, свет и т. д. не так уж важны. Напротив, по видимости, «случайный» эпизод тем убедительнее выглядит, чем он «непричесаннее».

Конечно, эти случайности и непричесанности — результат большой подготовительной работы. Тот же Зеликин вместе с Габриловичем в сериале «Семейный круг» сумели так «завести» своих героев, что те забыли о кинокамере и смеялись, плакали, исповедовались, «как в жизни». Повторю, снимать такие многоголосые синхронные кинофуги — огромный и благодарный труд.

Ю. Белянкин в поисках высокой документальности идет по другому пути. Его герой Л. Леонов не раскрывается спонтанно, но говорит, высказывается о давно продуманном словами, точно взвешенными. Нас завораживает удивительная по красоте русская речь — из уст ли самого писателя, когда он рассказывает о себе, или когда его прозу читает А. Консовский. Все в этой ленте заранее предусмотрено и обдумано воображением режиссера, даже два «импровизированных» эпизода, которые в ней есть: «посещение Леоновым опустевшего родного села», «воспоминания под архивную хронику»... Последний эпизод явил примерно такую фразу Л. Леонова на кадрах нэповской Москвы: «Все уже, наверное, умерли... или погибли... а вон тот молоденький, может быть, живет». Да, простейших элементов в кино, как и в природе, не так уж много, но как богат сложенный из них мир.

Мне кажется, что я бы мог по нескольким кадрам вычислить Ю. Белянкина, но это вовсе не означает отсутствия у него гибкости при выборе стиля, отвечающего определенной теме.

Один из первых полнометражных фильмов Ю. Белянкина «Товарищи потомки» посвящен поэзии В. Маяковского. Сверхзадачу фильма можно сформулировать так: гении это те, кто, зная прошлое, всепоглощающе живет настоящим и первым встречает будущее. Стоит, наверное, вспомнить, что Маяковский много работал для кино. К сожалению, самые смелые его замыслы часто разрушались еще на подступах к павильонам. Стоит вспомнить рассказ Ю. Олеши об одном из эпизодов неснятого сценария Маяковского, когда розы расцветали во время зимы, согретые любовью. Поэт мечтал о поэтическом кинематографе. Ю. Белянкин по мере сил и способностей постарался утолить неутоленную жажду поэта. Его фильм — огромная кинометафора. Не всегда она точна, но

порыв режиссера был верен и оправдан. Так появились дети голодного Поволжья 20-х годов, глядящие на упитанных обитателей нынешних детских курортов, солдат в буденовке, любующийся танцем современной балерины.

Мы одним почерком пишем заявление, другим — дружеское письмо, но эксперт всегда узнает нашу руку, как бы мы ни старались видоизменить начертание букв. Примерно то же происходит и с творческим почерком. Вот два фильма Ю. Белянкина об одном и том же человеке — Д. Шостаковиче. Один — снятый при жизни композитора, другой — после его кончины.

В первом внимательная камера боится упустить малейший жест, мимику героя, хотя из ленты и не исключен ассоциативный монтаж. Ю. Белянкин не побоялся поставить в этот фильм крупный план композитора протяженностью в пять минут. Это огромный метраж для кино, и только точное ощущение задачи могло оправдать его. О лице Д. Шостаковича в этом эпизоде писали все рецензенты Всесоюзного телефестиваля 1975 года, где фильм получил главный приз.

Во второй ленте главной стала задача осмысления музыки композитора, если хотите, создания к ней кинорисунков. Дело это более чем рискованное, удачных кинофантазий на музыкальную тему — единицы. Ю. Белянкин рассказывал мне, как после прослушивания музыки Шостаковича у него однажды родилась главная изобразительная тема фильма: парус. И мы видим в картине разноцветные спинакеры яхт, угрюмые черно-белые полотнища старой шхуны, трагически оголенные мачты судна, идущего на буксире к последней стоянке, салютующие паруса всего мира, с которыми словно прощается затрудненным болезнью жестом Д. Шостакович, уходя в вечность и в бессмертие.

...Седьмая симфония Шостаковича. Вместе с песней «Священная война», голосом Левитана Седьмая симфония стала звучащим символом Великой Отечественной войны. Не счесть написанных о ней страниц. Какие еще краски, оттенки можно добавить ко всему о ней сказанному?

Оказывается, можно. Для этого Белянкину, по его словам, понадобилось представить себе, что он первым услышал Седьмую и первым понял ее гениальность (энергия заблуждения!). Эпизод начинают кадры, запечатлевшие Д. Д. Шостаковича в работе над симфонией в осажденном Ленинграде. А затем на экране знаменитую главную тему подхватывает не оркестр, а солдаты в окопах и землянках... Гармонь, баян, гитара, даже скрипка. Все это смонтировано в ритме симфонии... Завершение эпизода: на экране оркестр под управлением Л. Стоковского.

Такие находки в фильмах Ю. Белянкина — результат своего, особенного видения материала. Вспомним, как в фильме «Композитор Свиридов» решена тема музыкального вступления к фильму «Время, вперед!». На этот раз зрительный ряд впрямую соответствует теме: на экране — часы. Но часы старинные. И вот эти то золотистые украшения, а не современный прибор измерения времени Ю. Белянкин подчиняет ритму нашего века. Ассоциации и подтекст таких монтажных звуко-зрительных сочетаний так же трудно комментировать, как пересказывать строфу поэта. Есть у Белянкина еще один фильм о композиторе — «Отар Тактакишвили», получивший главный приз на Всесоюзном фестивале 1981 года. Его изобразительное решение отлично от остальных музыкальных лент режиссера. Образно-ассоциативный ряд здесь менее условен, на экране Грузия — сегодняшняя и вечная, природа, памятники, люди. Цель у режиссера ясна и труднодостижима: показать то, что вдохновляло композитора, тех, для кого и о ком написана его музыка.

●

Многое в работах режиссера родилось в полемике с неуемно разговорившимся кино на ТВ и утерявшим поэтому выразительные средства экрана. Но фильмы Ю. Белянкина телевизионны по своей сути, кроме всего прочего, еще и потому, что учитывают специфические формы восприятия малого экрана, о которых говорил Саппак и вслед за ним другие теоретики ТВ. Вроде бы неловко признаваться, но ведь — будем откровенны — в нашем общении с голубым

экраном нельзя не учитывать факта, который даже обрел название, стал термином — пресловутая телевизионная лень, то есть те самые «домашние туфли и стакан чая», которыми пугали нас многие критики. А чего их бояться? Задумаемся, человек, интересующийся музыкой, литературой, вряд ли отправится в кинотеатр на фильм о писателе или композиторе — предпочтет первоисточники. А дома — глядя на телеэкран — заинтересуется трактовкой — хотя бы из любопытства — и, может быть, обнаружит нечто ему ранее неизвестное. Человек, предпочитающий приключения и путешествия всему на свете, тоже наверняка не соберется на фильм о мастерах искусства. Дома же он из того же любопытства может неожиданно для себя открыть, что не вся симфоническая музыка ему непонятна, а высокая литература может его волновать. Эти обстоятельства нельзя не учитывать. И уж, наверное, только на телевидении могла родиться «безумная» мысль экранизировать мемуарно-литературоведческую книгу В. Шкловского «Жили-были».

— Это не было, да и не могло быть повторением книги, — рассказывает режиссер, — потому что Шкловский не умеет повторяться и потому что знает разницу между устным и записанным на бумаге словом.

Добавим от себя, что он обладает еще одним счастливым «неумением» — говорить привычно, повседневно. Он строит свою речь по им же утвержденному принципу «схожести несхожего», говорит сложными, но точными тропами, составные части которых на вид просты. Общих слов, от которых большинство из нас не может избавиться, у Шкловского нет ни в книгах, ни в фильме. Нет в фильме и общих, привычных кадров. Пушкин — Тынянов, Гоголь — Зощенко, знаменитые имена и судьбы пересекаются в «монтаже аттракционов» — приеме почти забытом, но не ставшем менее выразительным.

Петербург — Петроград — Ленинград... Перед нами возникает город духовного бытия А. Блока, В. Маяковского, С. Есенина...

«Цель искусства — сделать жизнь ощутимой», — писал В. Б. Шкловский. Цель фильма «Жили-были» — дать возможность рассмотреть чудо неиссякаемого источника искусства.

После просмотра «Жили-были» и четырехсерийного «Слова о Толстом» (опять в соавторстве с В. Шкловским) все убедились, что камера в руках Ю. Белянкина не только поэтична, но и остроинтеллектуальна. Но эти же две масштабные работы вкупе с циклом о Шостаковиче дали ясное представление о некоторых слабостях режиссерского метода Ю. Белянкина, о границах возможностей кинематографа в избранном им жанре фильма-портрета.

Ю. Белянкин каждый раз начинает работать так, будто тот или иной фильм первый или, наоборот, последний в его жизни. Он доводит себя до экзальтации и в этом творческом угаре теряет чувство меры. Некоторые части его фильмов трудно смотреть, потому что идти в гору труднее, чем прогуливаться по эспланаде. Но есть и такие эпизоды, где хочется сказать: «Остановись!» — настолько они перегружены избыточной метафоричностью.

Ради эффектной монтажной фразы он может пожертвовать уравновешенностью композиции, и тогда из построения картины проглядывают элементы конструкции. Так, например, тема «паруса» во втором фильме о Шостаковиче порой отрывается от сверхзадачи и превращается в документальные кадры спортивной регаты. Такое самоуничтожение метафоры происходит всякий раз, когда режиссер забывает о том, для чего она возникла.

Я знаю, что переубедить его в монтажный период очень трудно, иногда он настолько поглощен магией десятой музы, что забывает, для чего духи монтажа вызваны на экран.

Да, в документальном кино факт — это не более чем повисшее на мачте полотно. Только фантазия превращает его в парус и движет судно фильма вперед. Но моряки знают, что избыточность парусов, как и их недостаток, может испортить ход.

Ю. Белянкин — документалист, влюбленный в свою профессию и своих героев. А настоящая любовь всегда слегка косноязычна, и требовать от нее совершенства стиля все равно, что требовать бездушия. Но с годами должна совершенствоваться и любовь — там, где нужны были потоки слов, бывает достаточно жеста или взгляда.

Такая зрелость чувств и выражений, похоже, пришла к Ю. Белянкину в его фильме «Рерих». Я могу привести в качестве примера извлечения из дикторского текста, написанного Белянкиным в соавторстве с В. Ждановым, «синхроны» сына «великого гуру» С. Н. Рериха, могу напомнить великолепные, завораживающие стихи художника, его размышления, колдовски проницающие прошлое и будущее. Но я не могу процитировать саму ленту, создавшую удивительно гармоническое и неоглядное пространство, потому что это было бы всего лишь подстрочником, а не переводом.

Все, чем был силен режиссер, осталось — изощренная техника съемок, богатство ассоциаций, выразительность ракурса, неожиданность монтажа, все осталось, но прибавилась сдержанность во имя высшей цели.

●

«Ощущение нашей страны, как страны великой, сохраняющей старые ценности и создающей новые», — мне хочется использовать эти слова Ю. Тынянова как характеристику работ Ю. Белянкина.

Я не знаю, какой срок жизни отпущен его лентам. Фильмы вообще, мне думается, не относятся к разряду долгожителей. Но окиньте взглядом галерею героев его лент: Толстой, Рерих, Маяковский, Коненков, Леонов, Шкловский, Шостакович, Аникушин, Свиридов...

Не правда ли, так и просится табличка «Охраняется государством». Конечно, вполне возможно, что спустя энное количество лет фильмы Ю. Белянкина устареют как художественные произведения и останутся лишь как бесценные документы своего времени. Вполне вероятно, что через эти энные годы они пригодятся лишь как материал для новых фильмов. Разве это так мало для документалиста? Но я-то уверен, что энные годы еще не наступили и еще долго не наступят, что ТВ может, ничем не рискуя, дать нам еще раз возможность услышать полновесное слово Леонова, парадоксальную фразу Шкловского, увидеть печать гениальности на лице Шостаковича в лентах, которые снял Ю. Белянкин за последние годы. Фильмы живы и свежи и могут принести радость нам, а не только «товарищам потомкам».

Светлана Кармалита

Нерв образа

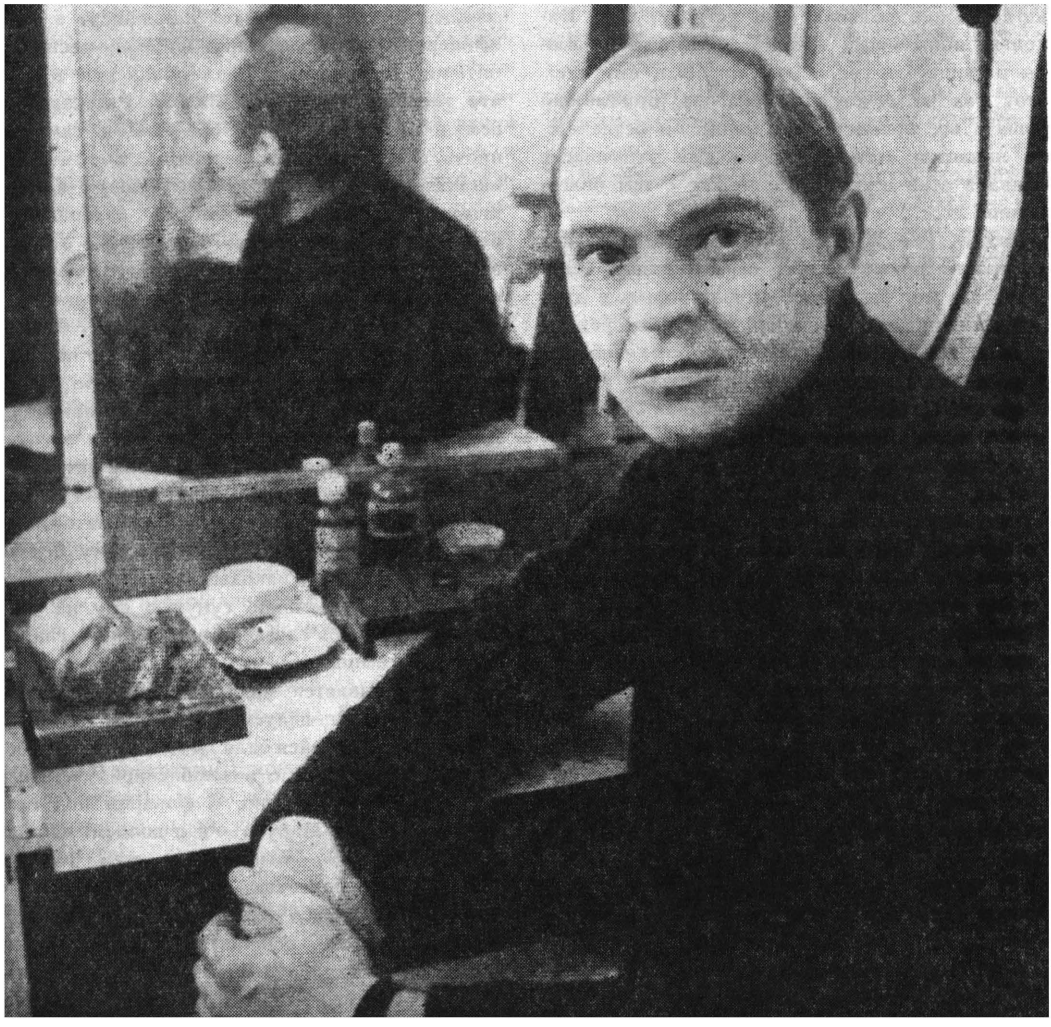
Впервые Алексея Жаркова я увидела в кинопробах к картине «Познавая белый свет». Они были в своем роде уникальным явлением.

Кинопробы ныне большинством режиссеров расцениваются как процедура чисто формальная, нужная для того, чтобы утвердить артистов на роли. Но зачем же пробовать в таком случае Баталова, Ульянова, Смоктуновского?.. Зачем устраивать проверку профессиональному актеру? Она, на мой взгляд, необходима лишь для человека, который никогда не снимался в кино.

Кинопробы и в самом деле нужны, если понимать их шире. Они, по-моему, должны быть «черновиком» будущей картины, первой «разведкой» ее стилистики, изобразительного решения — короче говоря, актом первого творческого поиска режиссера, художника, оператора.

Кинопробы к фильму «Познавая белый свет» явились именно таким творческим поиском. В известной мере они были интереснее, художественно значительнее, чем сам фильм в его окончательном виде. Выбор Жаркова на роль шофера Николая Зикунова дал неожиданный результат. Характер, созданный в сценарии Григорием Баклановым, был несомненно живым и узнаваемым настолько, что, казалось, режиссеру и актеру нечего уже добавить к исчерпывающей авторской характеристике Николая. Но, приглашая на эту роль Алексея Жаркова, режиссер Кира Муратова как бы уточняла направление внутреннего движения характера, делая акцент именно на этом внутреннем движении, а не на чисто внешних характерных проявлениях героя.

Внешне Алексей Жарков абсолютно убедителен в роли этакого развязного, слегка циничного парня с замашками полублатаря. Но сквозь уже не слишком новую характерность такого рода проглядывает что-то, заставляющее нас помедлить с осуждением ге-



Алексей Жарков

Фото В. Ярославцева

роя... Эта беспомощность при всей показной самоуверенности, эта нежность в глазах, это детское какое-то непонимание, нежелание примириться с тем, что он ненужен, нелюбим... Едва уловимое расхождение между внутренним и внешним в образе Николая создает предпосылки тонкого, мягкого комизма, которым так блистательно владеет Жарков.

Вот, вплотную подогнав свой грузовик к такой же машине «соперника», Николай под шум мотора бросает Михаилу какие-то угрозы, а рука его между тем вынуждена дважды совершить нелепое в такой момент движение, поправляя налезающую от тряски на глаза и на нос пижонскую шляпу... А сцена, когда Николай, балансируя на балках лесов, пытается выхватить у Любы бутылку молока, припасенную ею для Михаила? «Ты же ни-

когда не пил молока!» — не уступает та, а Николай, обиженный, призывает подружек Любы в свидетели ее жадности. Нет, ему и на этот раз не хочется молока, но, привыкший решать все проблемы нахрапом, он безнадежно пытается отстоять свои уже утраченные права в этой шутливой и вместе с тем болезненной игре...

Важно, что Жарков в этом фильме играет не просто примитивного, ограниченного человека, чем мог бы вполне удовлетвориться другой исполнитель. В данной трактовке режиссера и актера Николай — это «неличность», смутно жаждущая стать личностью. В нем ощутима вроде бы несвойственная человеку такого типа неуспокоенность, какое-то душевное неудобство, чуть ли не тоска. Вряд ли сам герой Жаркова понимает, почему ему так нужна Люба и отчего он сам вдруг стал ей не нужен. Но, недопонимая и недочувствуя, он тем не менее мучается, видя рождающееся на его глазах чудо любви Михаила и Любы. Мучается не столько ревностью и досадой, сколько ощущением собственной неприобщенности к подобному счастью, неполноты своего существования, лишенного истинного духовного смысла. Николай цепляется за Любу, чувствуя в ней высшее начало, стремясь — скорее всего, неосознанно — внутренне обогатиться «за ее счет», укрепиться душою рядом с ней.

В чем-то схожая модель — при всех различиях художественных систем — во взаимоотношениях героя А. Жаркова с его возлюбленной в фильме «Торпедоносцы», поставленном режиссером Семеном Арановичем по моему сценарию, созданному на основе произведений Ю. Германа.

Насколько я могу судить, роль Федора Черепца Алексей Жарков исполнил превосходно. После просмотра фильма мое представление об этом герое неотделимо от облика Алеши Жаркова.

Вот первое его появление на экране — это типично комедийный персонаж: простоватый, незадачливый парень. С недоумением разводя руками в огромных летных перчатках, поведает он друзьям историю, обидой грызущую его сердце. Придя с девушкой на концерт в Дом офицеров, Черепец обнаружил свои места занятыми да еще выслушал обвинения в том, что «освоил поддельный билет». Рассказ этот немало повеселит летчиков — они и сами не прочь подшутить над Черепцом. Еще больше насмешек вызовет сцена с рухнувшим в море ящиком маргарина, в доставке которого на берег поспешил «помочь» наш герой. Ухаживания Федора за Марусей, работающей «по питанию», сопровождаются множеством подобных приключений, отчего поначалу выглядят комически. Но Жарков сразу дает понять, что сущность взаимоотношений Федора и Маруси далека от тривиального «романчика» Циничные советы бывалого Артюхова воспринимаются Федором — Жарковым как нечто для него неприемлемое; гуляя с Марусей, он досадливо и вместе с тем беспомощно-виновато отмахивается от приятеля, делающего ему недвусмысленные знаки; наконец, пожимая Марусину ладошку, церемонно сунутую ему на прощание, отводит глаза и растерянно гладит обшивку самолета и вдруг, неожиданно для себя, накидывается на перепуганную девушку с неумелым поцелуем.

Вечер, начавшийся для Федора многообещающей прогулкой с возлюбленной, окончился далеко не лучезарно. С фонарем под глазом — подарком Маруси — и с воплем: «Пирл-Харбор — здесь!» — пьяного в дым Черепца вталкивают в грузовик. И он, бормоча услышанное от Маруси что-то анекдотическое о рыжих английских сержантах, у которых «как будто один папа», отбывает на гауптвахту.

Все эти смешные подробности «романа» Федора с Марусей — и маргарин, и рыжие английские сержанты, и пьянка Черепца, и рекомендации Артюхова — отсутствуют у Ю. Германа: фильм не является экранизацией в обычном смысле слова. Титр в начале, извещающий, что картина поставлена «по мотивам военных повестей» Ю. Германа, не совсем верен, так как при создании сценария использовались фрагменты различных произведений, как оконченных, так и незавершенных. Основой сценария послужили отдельные мотивы и образы фронтовых сочинений

Ю. Германа, давшие импульс фантазии и творчески развитые, преображенные, приведенные в какое-то психологическое соответствие друг с другом. Но главная черта каждого характера, суть каждой сюжетной линии заданы Ю. Германом: например, толчком к развитию взаимоотношений Черепца с его любимой, как они написаны в сценарии, послужило, с одной стороны, упоминание писателя о том, как Маруся однажды побила Федора; с другой — такая фраза писателя: «Черепцу приснился горячий сон о том, как Маруся плачет и бьется о нем в хлеборезке...» Сон, в котором Маруся оплакивает его смерть, Федор видит, находясь за тысячу километров от нее на вражеской территории.

Пожалуй, аналогией этой фразе в какой-то степени служит тот момент фильма, когда после сдержанно деловитого прощания, после взаимных напутствий и рукопожатий Маруся, оставшись одна, приткнется где-то в уголке палубы и неожиданно зарыдает, бессильно грозя кулаком заливающемуся бодрой музыкой репродуктору. Пожалуй, только тут становится ясной до конца вся глубина и истинность этой любви, не раз бывшей поводом для острот.

Между образами старшины Черепца и старшего лейтенанта Белоброва существует не столько фабульная, сколько чисто символическая связь. Романтический герой и полукомический персонаж А. Жаркова... У них общая воинская судьба, неотвратимо готовящая им гибель в героическом подвиге. Не потому ли и личное счастье того и другого оказывается одинаково невозможным, и порывы страсти у обоих пронизаны ощущением трагической несбыточности любви?

Эта надфабульная, что ли, связь между Белобровым и Черепцом усиливается к финалу. Наши герои вылетают на последнее боевое задание. В горящем самолете остается один живой человек, Федор Черепец. В фильме не акцентируется момент, который был столь важным в сценарии. Федор ползет из хвостовой части самолета, еще не охваченной огнем, к кабине, где за рулем в бушующем пламени застыл, словно изваяние, мертвый Белобров. Черепец обнимает ноги штурмана, прижимается к нему: с ним, кажется, ему легче встретить смерть. Здесь наиболее ясно выражена суть сопоставления героев и, как я считаю, сущность человека, роль которого великолепно исполняет Жарков.

По моему представлению, герои художественного произведения всегда делятся на два типа: «ведущих» и «ведомых», или лидеров и тех, кто идет за ними. Говоря так, я, конечно, упрощаю реальную сложность человеческих взаимоотношений, но сейчас мне важно выделить главное ядро характера, из которого непременно исходит драматург при создании образа того или иного героя. Ведь и в жизни каждый человек тяготеет к одному из двух типов — «ведущему» или «ведомому». Не следует думать, будто ведомый изначально хуже. Различие двух типов, о котором я говорю, лежит не в плоскости нравственных качеств. Идущий за лидером так же может быть прекрасным человеком, так же способен на подвиг. Но ему всегда необходимо прислониться к кому-то более сильному: независимость тягостна для него.

В образной системе фильма «Торпедоносцы», где выявлена взаимосвязь героя «ведущего» и героя «ведомого», второй играет далеко не подчиненную роль. Мало того, что он важен сам по себе, он к тому же еще во многом создает образ «ведущего»: он может «выдать» какую-либо черту или душевное состояние, которое тот вынужден скрывать. В финале картины герои, пролетая над морем, узнают о гибели парохода, на борту которого были дорогие для них люди. Лицо Федора Черепца, прижавшегося к иллюминатору, искажается мучительной гримасой, и он, садясь на пол, бьется в истерике. «Почему отключились?» — с холодной яростью отчеканит Белобров, плеснув себе в лицо ледяной водой, чтобы вырваться из-под власти нестерпимой душевной боли, чтобы не выпустить из рук штурвал. Он — сильный человек, ему необходимо удерживать внутри проявления горя и отчаяния, которые может позволить себе более слабый...

У каждого актера есть какое-то главное,

определяющее качество, сущность, «стержень». В «стержне» этом художественное дарование неуловимо сливается с собственной натурой человека. Эту психологическую доминанту, этот «стержень» нельзя игнорировать, иначе роль может оказаться обреченной на провал. Так получилось, например, и с Жарковым в фильме «Штормовое предупреждение», где он, как всегда, сыграл на хорошем профессиональном уровне, но образа живого, органичного не создал. В роли безусловного «лидера» он оказался неубедителен...

Конечно, и на пути создания образов «ведомых» героев Алексея Жаркова могут подстерегать неудачи. Как всякому актеру, ему грозит опасность выработать определенную систему приемов, которые становятся актерским штампом и подменяют истинно творческое воплощение характера. Поэтому его герои должны быть разнообразны. Но в своей «особинке» каждый его персонаж, как мне кажется, будет «прислоненным» к кому-либо человеком. Хотя при этом необходимо помнить, что искусство — вещь непредсказуемая, и талантливый актер неожиданно может выйти за рамки ограниченного — пусть даже самого широкого — круга своих «типичных» персонажей. Возможна такая эволюция и в творчестве Алексея Жаркова. Сейчас, думается мне, он находится на подступах к открытию в себе нового качества. Он уже далеко не новичок в своей профессии, его все чаще приглашают сниматься, и это вполне понятно: режиссеров привлекает тонкая комедийная одаренность актера, его умение быть одновременно и смешным и трогательным на экране — свойство довольно редкое. Всегда существовала, а сейчас, быть может, даже обострилась потребность в таком экранном герое, вызывающем и живое сочувствие, и смех. Именно такими были герои П. Алейникова, не случайно завоевавшего огромную зрительскую популярность во второй половине 30-х годов. Но если типичный персонаж Алейникова, будучи «ведомым», не ощущал от этого никакого внутреннего неудобства и с непосредственностью младенца радовался жизни и своей доле участия в ней, то герой Жаркова обладает противоречивой душевной структурой: с одной стороны, быть независимым он не может, с другой — он уже не ощущает некую свою зависимость от более сильного как несомненное благо. В нем растет потенция к обретению духовной самостоятельности.

«Нерв» образов, созданных Жарковым, — во внутреннем балансировании между попыткой обрести самостоятельность и ее невозможностью в данный момент развития характера. И очень важно для А. Жаркова — не утратить драматизма в существовании его героев, не утопить подспудной конфликтности образа во внешней притягательности и «милоте», в своеобразном обаянии податливой натуры. Ведь стремление — порой неосознанное — выйти за пределы типичного и стать личностью неповторимой — характерная черта современности.

НОВЫЙ ФИЛЬМ

Сатыбалды Нарымбетов

«Это было недавно, это было давно...»

В РУБРИКУ «ПО СТРАНИЦАМ ГАЗЕТ И ЖУРНАЛОВ» ВКЛЮЧЕН ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ КАЗАХСКОГО АКТЕРА ТЕАТРА И КИНО НУРМУХАНА ЖАНТУРИНА, ОПУБЛИКОВАННЫЙ В ИНФОРМАЦИОННО-РЕКЛАМНОМ БЮЛЛЕТЕНЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА КАЗАХСКОЙ ССР ПО КИНЕМАТОГРАФИИ «НОВЫЙ ФИЛЬМ»

Нурмухан Жантурин

Нас никто не знакомил. Вернее, зная его с детства по фильмам, конечно, я желал бы познакомиться с ним лично, чтобы потом где-нибудь в компании как бы случайно обронить: «А вот, когда мы с ним были там-то, он говорил, я ему ответил, а он...»

... Группа «Выстрел на перевале Караш» на два дня прервала съемки из-за болезни Суйменкула Чокморова. Воспользовавшись этой вынужденной паузой, что — увы! — часто бывает, вернулись на студию посмотреть отснятые куски. А я был в этой группе, как окрестил меня тогда Болот Шамшиев, «бозбалапаном» — желторотиком значит, — бегал в ассистентах с тайной надеждой, что как-нибудь, когда-нибудь и мне, бог даст, представится случай назвать кого-нибудь тоже «бозбалапаном». Непременно надену кепку «а ля Куросава», а очки темные отыщу похлестче, чем у Куросавы, и — будьте любезны, дайте мне мегафон! Вот такие мысли тогда роились в голове и по ночам не давали спать спокойно.

... Он сидел на бревнах, курил трубочку и разговаривал с какими-то людьми в комбинезонах и куртках. Он рассказывал, а они смеялись. Я узнал его сразу. Его невозможно не узнать сразу. Портрет описывать тут нет необходимости — нынче все смотрят кино, а еще на помощь пришло Его Величество Телевидение.

Проделав несколько кругов вокруг него и его собеседников, я все же подошел, поздоровался. Потом нарочно заговорил на казахском, на мгновение позабыв о том, что казахский и киргизский языки мало чем отличаются, но тогда я, видимо, заговорил на казахском с тайным умыслом. Именно с тайным умыслом, чтобы он понял, что я тоже из Алма-Аты, я тоже казах, чтобы хоть на минуту заинтересовался мною. Он поднял тяжелые веки и, на секунду задержав взгляд на мне, всего на секунду, стал вытряхивать пепел из трубки, словно прочитал мои тайные мысли.

Это я понял тут же, встретившись с его взглядом, в котором была легкая ирония: «Ну и что!»

Вот так произошла наша первая встреча, о которой я мечтал с детства, — очень просто и очень обидно для меня. Врагу не пожелаю такой встречи! Чтобы понять силу этой обиды, необходимо повернуть время вспять до того момента, когда, уже насытившись «Тарзаном» и «Бродягой», начинаешь открывать нечто другое в нем, в этом кино. Тогда посмотришь «Алитет уходит в горы», «Салтанат», «Его время придет», «Джура», в которых он снимался, еще будучи, как и ты, «бозбалапаном». Увидишь, наконец-то, «Зной» и удивишься этому человеку, и западет его Абакир в твою душу, и замечтаешь тогда о кино уже не как зритель! Замечтаешь по-настоящему, заболеешь, и эта «болезнь» не будет давать тебе жить спокойно, и ты поневоле будешь терзаться мыслью: «Почему в роли Кемеля, партнера его по «Зною», не я, а какой-то другой мальчик, почему? Чем я хуже его, этого мальчика в полосатой майке», не зная, что этот мальчик уже студент режиссерского факультета и фамилия его Шамшиев, и не зная о том, что режиссер Лариса Шепитько еще при написании литературного сценария нашла Абакира, а Кемеля она искала долго. Жаль, очень жаль, не знала она тогда, что где-то в Казахстане живет такой мальчик, который запросто мог сыграть Кемеля и запросто мог быть партнером Абакира, которого играл он! Очень жаль. Вот это была бы встреча!

Вторая наша встреча для меня снова оказалась...

Странный был тот день. Но тогда для студента-практиканта студия «Казахфильм» каждый день приносила какие-то странные ощущения. И сейчас, по-моему.

Я шел и курил, не зная, к кому обращаться по поводу своей практики, а мимо суетливо пробегали какие-то странные для меня люди. И вдруг я увидел его. Он проходил мимо с неизменной трубкой и смеялся. А голос у него такой, до сих пор этому удивляюсь, — захочет, будет говорить басом, захочет — баритоном. Я, улучив момент, поздоровался с ним. Как подобает в таких случаях, когда увидишь старшего по возрасту человека или аксакала: «Ассалаумагалейкум, ага!». Он ответил на приветствие. Я тут же добавил, снова как подобает: «Как поживаете? Как ваше здоровье?» — опять-таки с тайным умыслом, вдруг он вспомнит и заговорит со мной. А потом мы с ним будем здороваться каждый раз, при каждой встрече. И будем говорить обо всем. А там — посмотрим... Вот какие мысли были тогда в моей еще «бозбалапановской» голове! Он серьезно, даже несколько сурово посмотрел на меня и сказал:

— Какое твое дело?

Я, в буквальном смысле, онемел. Потом, спустя годы, я понял, что это — его вопрос-шутка. Теперь он непременно к своему оглушающему вопросу: «Какое твое дело?» добавляет, если настроение очень хорошее: «Если отвечу плохо, что тогда? Хотел повести меня куда-нибудь и развеселить?»

Потом было много встреч. В основном на экране. Много было тщетных попыток с моей стороны постичь, познать этого человека, но опять-таки были такие неожиданные шутки-прибаутки, которые я, разумеется, принимал всерьез, за чистую монету. Пото-о-ом, через несколько лет этот человек вдруг скажет, теперь уже без иронии: «У нас много-много еще тех, у кого болезнь, которая называется «самомнение». Давай попробуем поболеть болезнью «самоирония».

Может, его ирония — его самозащита?

Может, его самоирония — его щит перед самим собой?

Перед самомнением. Самодовольством.

И потому, может быть, порою актеры становятся по другую сторону камеры? Чтобы посмотреть на себя, на своих коллег, посмотреть со стороны? Очень может быть.

Вот какие мысли пришли мне в голову, когда он стал по другую сторону камеры. На это нужно, н е о б х о д и м о иметь человеческое, духовное право: душу не имеющий никогда не сможет одушевить кого-либо, поддержать, поднять, облечь плотью, живой и трепещущей, кровью своей оживить. Эти мы-

сли постоянно преследовали меня, когда он снимал уже как режиссер такие фильмы, как «Дочь партизана», «Черное ожерелье», «Третья сторона медали», или когда он снова возвращался на родную сцену, чтобы вновь и вновь испытать себя через новые образы.

При каждой встрече с ним я удивляюсь. Природа одарила его телосложением кокпариста — мастера козлодрания, но почему, почему он так хрупок, беззащитен?

Или это — обман зрения, восприятия?

Странные эти люди, актеры: неуловима их натура, непостижима — скажут одно, а лицо и глаза выражают совершенно обратное.

Чтобы убедиться в этом сугубо личном рассуждении об актерской сущности, предлагал бы всем попробовать поговорить с ним, побыть с ним рядом хотя бы полчаса, где бы он ни находился — в гримерной ли, на площадке, или там, где его застанете, и очень бы я попросил вас, чтобы вы нашли тот самый ключ к его сердцу, чтобы он заговорил — а это, скажу вам честно, дело нелегкое. Если вдруг это произойдет, считайте, что вам повезло: вы услышите очень интересные мысли о литературе, чем он кроме кино и театра безнадежно болен. И не только о ней...

Хрупок он поэтично и мужествен при этом: заметил я это в нем в Молдавии, где тогда проходили Дни культуры Казахстана. Нас повезли на следующий день после приезда в знаменитый винный погреб Крикова, а после посещения вечером он вдруг спросил меня: «Ай, опасыз, что ты заметил сегодня там, в Крикове?» Сперва меня обидело слово «опасыз», и я в недоумении уставился на него. Он, видимо, понял это, но, к моему удивлению, не стал объяснять. Я опять мысленно обругал весь актерский род, дай, думаю, мне мегафон, камеру, и беспощадно буду мстить им, всем этим актерам.

Слово «опасыз» в переводе на русский язык включает в себя вот какие понятия: «предатель», «непостоянный», «неуловимый», даже — «подлец». А тогда, на минуту поглядев в его глаза, я понял, что он произнес это так, чтобы ошарашить меня, проверить, какая у меня будет реакция.

— Вы хотели сказать, ага, что я человек «без грима»?

Благо, что я, лихорадочно перебирая в уме все оттенки этого слова, нашел, к своему удивлению, еще один смысл, заключенный в нем. «Опа» — грим, «сыз» — без. Он рассмеялся. А мне надо было тут же закрепить эту малюсенькую, наконец-то, победу над собой.

— Что я, «опасыз», должен был заметить там, в Крикове, ага? — спросил невинным голосом, чем опять вызвал в нем иронию.

— Если бы ты заметил что-либо там, в Крикове, ты бы...

— Все там было хорошо, — сказал я.

— Там было все прекрасно. Ты вот обратил внимание, как главный инженер объяснял вкус каждого вина? Помнишь, он сказал: «Фетяска» — это такое нежное-нежное вино. И пьется оно легко, и идет оно через горло ласково, как прозрачная лента, а «Изабелла» — несколько жестче, как красная лента — вызывающе и гордо, это — красивый закат над Днестром в июне. Это почти что невеста в ожидании... Так мог говорить только поэт. Эй, опасыз, — сказал он глядя на меня с некоторым сочувствием. Или мне так показалось?

Странные люди, эти актеры: неужели можно совместить в себе фактуру кокпариста с сердцем, понимающим, любящим поэзию? Но если это возможно, то тогда смело хочу сказать, что в кокпаре тоже заключена своеобычная по природе поэзия.

Если быть еще точнее, искусство, чем живет Нурмухан-ага, разве не кокпар? А разве кокпар — это не кипящая страсть?!

И каждый раз, когда я вижу идущего впереди человека с фигурой кокпариста и узнаю в нем Нурмухана Жантурина, я очень хочу окликнуть его, остановить и спросить:

— Ага, сколько раз вы участвовали в кокпаре?

И очень хочу услышать:

— Ай, опасыз! Какое твое дело? Давай встретимся с тобой на площадке, вот тогда я и скажу.

«Новый фильм» (Алма-Ата)
1983, № 12

Уважаемые товарищи!

Прочла в вашем журнале письмо Масленниковой Т. А. о проблеме киноклубов и статью С. Пензина о киноклубе в Воронеже. У нас в Кургане тоже немало сделано в этой области. Мне повезло, я знаю таких людей, они помогли мне определиться в практической работе. И я могу сказать несколько слов о тех, кто эту работу давно и плодотворно проводит, — преподавателях Курганского пединститута Рабиновиче Юлии Михайловиче и Одинцовой Светлане Михайловне. Многие студенты института посещают киноклуб, который они создали, где регулярно проходят обсуждения фильмов и спецсеминар. Все это помогает самообразованию учителей и изучению кино в школе. Говорю это как выпускник института.

В письме Масленниковой говорится о городском клубе для взрослых в Северодвинске. У нас, учителей, несколько другая ориентация — кинообразование. Здесь, к счастью, все обстоит не так уж плохо. Существует совет при Союзе кинематографистов СССР, чувствуется поддержка Министерства просвещения, в стране растет число школьных кинотеатров, кружков, факультативов. Хотя ощущаются и трудности. Самая главная, наверное, — отсутствие или нехватка истинных энтузиастов.

В Кургане есть кабинет по кинообразованию при детском кинотеатре «Прогресс». Он руководит учителями, создающими первые киномузеи, кинотеатры, кинокружки, где черпают знания ребята, пока еще совершенно незнакомые с киноискусством. Я и сама веду киноклуб в сельской школе. И здесь неоценимым помощником для меня, кроме институтских знаний, стала книга Олега Александровича Баранова «Экран стновится другом». Написанная доступно, конкретно, целенаправленно, она рассказывает об опыте киноклубов города Калинина. Олег Александрович занимается этой проблемой с 1957 года. Он поднимал целину кинообразования в нескольких школах города. Задача Баранова — прежде всего воспитательная — помочь формироваться человеку, опираясь на кинематограф. Это самый любимый и самый авторитетный вид искусства у большинства ребят. В связи с этими задачами разработана калининская система. Я, к сожалению, никогда не была в Калинине, могу что-то объяснить неправильно.

Было бы хорошо, если бы вопросами кинообразования занялись не только книжные издательства и журналы, но и телевидение. Знакомство с работой лучших киноклубов страны стимулировало бы энтузиастов, которых сейчас не так уж много, и трудностей у них предостаточно.

С уважением,
педагог, руководитель киноклуба
Белозерской средней школы
Курганской области
Рахманова М. А.

С. Пензин

Учитель кино: самодеятельность или профессия?

Давно минуло время, когда нужно было доказывать необходимость кинообразования. Конечно, и сейчас встречаются скептики: «В школах изучают литературу, этого вполне достаточно, чтобы понять любой фильм». В том-то и дело, что нет, недостаточно. Не случайно «Литературная газета» «извещает» о кинофакультативах в рубрике... «Рога и копыта» (1983, 17 августа): «Производственное обучение. В городе Нижние Верхотуры открылась школа с киноуклоном. После соответствующего обучения ее выпускники становятся прекрасными кинозрителями, которым нравятся все кинокомедии без исключения».

Улавливаете юмор? А смысл кинообразования — как раз в обратном: добиться избирательного отношения к фильмам, приучить и научить делать выбор.

Наконец все согласились: кино — это не одни лишь фильмы, а процесс, включающий и публику. Стало ясно, что подготовка зрителей — дело серьезное и длительное. «Установка на восприятие», как говорят психологи, должна начинаться за школьной партой, в вузовской аудитории. Кто же и как учит сегодня искусству кино, искусству быть зрителем, образно и нравственно постигать мир?

Я расскажу о главном — об энтузиастах кинообразования, о коллегах, кто причастен к нашему делу не первый десяток лет. У нас различные условия работы, поэтому для объективности картины выберем Москву, союзную республику, областной центр и просто старинный город. Ведь, к сожалению, в одной статье невозможно рассказать обо всех: о «Тушинском эксперименте» в Москве, о работе учителей в Кургане, Алма-Ате и других городах и весях. Все это темы отдельных разговоров.

Представьте себе, что школьному преподавателю литературы пришлось бы самому составлять программу курса и учебник, разрабатывать методику, подбирать произведения для изучения. Да что там подбирать — перечень сделать нетрудно; представьте, что у нашего гипотетического учителя не было бы книг — ни личных, ни библиотечных... Не будем напрягать воображение, подобного в школьном литературоведении, которому свыше двухсот лет, не может быть. Что же касается кинообразования, недавно все это было нормой — каждый, кто им занимался практически, мог сказать о себе: и жнец, и швец, и на дуде игрец.

Многие трудности позади, но и сегодня их хоть отбавляй. Оазисы кинообразования существуют благодаря инициативе отдельных учителей. Большинство из них, если можно так выразиться, киноведы-непрофессионалы. Даже не дилетанты, ведь термина «кинообразование» нет пока что ни в одном словаре. Может быть, кинообразование — это учительское хобби? Нет, требуется иное слово. Хобби — увлечение, удовлетворяющее собственные потребности, свой интерес. Мои же товарищи добросовестно, без аффектации работают ради других. Они — из породы просветителей. Все это прирожденные педагоги. Они не могут да и не стремятся сделать из своих учеников сценаристов, режиссеров, киноведов, но научить их любить и понимать кино — не просто «убивать» время, а наслаж-

даться фильмом, возвращаться к нему вновь и вновь, использовать его для саморазвития и самовоспитания, видеть в нем инструмент познания жизни — это они могут.

Когда началась кинопедагогика? Я спросил об этом **Илью Вениаминовича Вайсфельда**, который возглавляет совет по кинообразованию при Союзе кинематографистов и много сделал для теории и практики нашего дела.

— В 1966 году правление Союза кинематографистов СССР поручило мне выступить в Риме на международной конференции по преподаванию основ ТВ и кино в школах и вузах. Готовя материал о преподавании киноискусства школьникам и студентам, я поразился, как много делалось энтузиастами кинообразования уже в то время. Самое большое впечатление произвели усилия учителей Калинина, Кургана, Эстонии. После моего доклада наши друзья из социалистических стран, итальянцы, французы обращались ко мне с многочисленными вопросами. Я понял, что опыт наших учителей важен и полезен не только для нас, но и для зарубежных педагогов. Я подумал, что преподаватели кинофакультативов нуждаются в поддержке, а накопленный ими опыт — в распространении и обобщении.

Меня увлекли в этом деле два аспекта: 1) Кино как метод воспитания всесторонне развитой личности. 2) Влияние этого фактора на развитие самого киноискусства и его теорию. Я предложил организовать при Союзе кинематографистов совет по кинообразованию в школе и вузе. Прошли годы, прежде чем мы были поняты. Первое время нас никто не хотел слушать: «Дети так перегружены, что вы их мучаете». Сегодня ситуация изменилась. Без кино теперь нельзя представить современную культуру, а значит, и нравственный мир человека. Сделано уже немало, самое главное — советом составлены и изданы различные программы.

— Но кинообразование не сводится к факультативам?

— Наметились следующие разновидности кинообразования и киновоспитания: 1) Преподавание основ киноискусства в учебном плане в рамках курса литературы. 2) Кинофакультативы. 3) Киноклубы. 4) Школьные кинотеатры, которые ведут воспитательную работу в области киноискусства. 5) Детские лектории при кинотеатрах. 6) Школьные любительские киностудии. 7) Использование ТВ и радио для преподавания основ киноискусства.

— Что вы считаете самым главным, самым важным на данном этапе?

— Обучение учителей. Без подготовки кадров ни о каком кинообразовании не может идти речь.

Кинообразование — это эстетическое воспитание средствами кино. Педагогический процесс — единство рационального и эмоционального начал, а сама педагогика не только наука, но и искусство. Об этом постоянно приходится помнить пропагандистам кино, ибо перед ними стоит задача воспитания не «маленького киноведа», а всесторонне развитого человека. Любого слушателя, особенно юного, легко отпугнуть высоколобой премудростью теоретических выкладок. Ошибки преподавания литературы должны предостерегать нас от печальных повторений. Как тут не вспомнить монолог из пьесы «Репетитор» Г. Полонского: «Катя. Ой, да закройте вы своего Белинского, сколько можно. Белинский, Достоевский, Чернышевский, один Островский, другой Островский... А еще Чацкий, Ленский, Дубровский, Лаврецкий... Грушницкий, Болконский, Вронский... Окосеть можно! Я сама еще почти не жила и жизнь свою не устроила, а должна про чужую думать, про выдуманную или которая лопухом давно поросла — с какой стати? Место у нас курортное... Все отдыхают... А я в это время должна учить, как образ Ниловны шел к революции! Или какими чертами образ Наташи Ростовой близок народу!»

Не хотелось бы от наших учеников услышать такое о кино...

А ведь та же опасность подстерегает и факультативы по киноискусству, которые легко превратить в этакий киномузей.

●

С учителем московской школы **Романом Яковлевичем Гузманом** я познакомился в 1975 году. Участники международного симпозиума по кинообразованию присутствовали на заседании его киноклуба для старшеклассников при кинотеатре «Октябрь». Ребята обсуждали новый фильм, говорили толково и бойко. Иного трудно было ожидать от столичных школьников, меня поразило другое. Во-первых, контингент — слишком он был разновозрастный; рядом с подростками сидели усатые юноши. Оказалось, студенты продолжают посещать школьный киноклуб — им интересно. Во-вторых, ведущий — молодой учитель. Он держался свободно, раскованно, ласково и одновременно уважительно по отношению к своей аудитории.

Необычна биография Романа Яковлевича. Кончил Горный институт, работал инженером в НИИ, потом освобожденным секретарем комитета ВЛКСМ. Шефская деятельность в школе так увлекла, что перешел туда преподавать физику, за два года окончил заочно пединститут. Недавно защитил диссертацию, стал кандидатом психологических наук. «Когда надумал сменить специальность, — говорит Роман Яковлевич, — решил: в школу должен перейти весь, «со всеми потрохами», со всеми увлечениями — походами, горными лыжами, кино»...

Опыт киновоспитания подростков, накопленный Р. Я. Гузманом, уникален. Он нащупал путь, который ведет детей к пониманию, а точнее — к ощущению экранного искусства. Его метод — система эстетических «блоков», формирование «видеокультуры» школьников.

«А этот тому — бац!» — «Нет, тот оттуда — прыг!» — «И все на воздух — бух!» — подобный содержательный обмен впечатлениями можно услышать почти в любом ребячьем разговоре о просмотренном фильме. У школьников, да и у многих взрослых восприятие кинематографа в основном «литературоцентристское» (сюжет, интрига — превыше всего!), отчасти «актероцентристское» («Айда на Фюнеса!»), иногда «историко-костюмное» («Ох, и жили же, черти!»).

Как же так? Почему зрители в зале чутко воспринимают каждое произнесенное с экрана слово, смакуют каждую актерскую интонацию, внимательно следят за сюжетными коллизиями и... слепы к интонациям, словам и целым фразам изображения? Зачем режиссер, оператор, художник так тщательно выверяют происходящее на заднем плане, спорят, каким шрифтом выполнить надпись, какой подобрать оттенок для декорации? Ведь на все это никто не обратит внимания, попросту не увидит...

Чтобы прозреть, воспринимать кино как искусство, необходимо попытаться сотворить что-либо пластическое самому, ведь изобразительное творчество изначально присуще каждому. И вот ребята получают творческое задание: выразить свое душевное состояние (покоя или растерянности, радости или огорчения и т. д.), ощущение (взлета или устойчивости, тепла или холода), используя цветные фломастеры, вырезки из журналов, репродукции, фотографии, любые подручные материалы, применив на практике законы композиции, цветовой драматургии, психологические принципы восприятия, с которыми они познакомились на занятиях факультатива. Ребята не спешат пояснить свои «задумки». Сначала все высказывают свое понимание, ощущение каждой композиции. Возникают споры.

И лишь потом автор раскрывает свой замысел.

Понимаете? Учитель рассматривает кино не изолированно, а в системе искусств.

— Самое трудное, — рсскazывает Р. Я. Гузман, — выбор фильма для первой встречи. Убежден, начинать лучше с фильма спорного, сложного, эмоционально насыщенного, многозначного. Тогда ребята сразу поймут, что в этом «киносообществе» сорадуются и согорюют по таким вопросам, без решения которых и жить-то нельзя. Выбрали первую картину, а как быть с последующими? После нескольких таких «ударных» просмотров у подростков ощущается перенасыщение. Необходимо позаботиться о разнообразии жанров кино, о переключении на смежные виды искусства. Фильм сменяется живописью, живопись — музыкой, музыка — поэзией, потом снова кино. Таким образом, программа складывается из отдельных «блоков». Она разнообразна и неутомительна.

Мне импонирует клубная методика Романа Яковлевича, стремление развивать эмоциональную сферу воспитанников, их воображение. Некоторые занятия он строит в виде игры, вместо обсуждения картины может спросить ребят, как бы они изменили финал фильма. Но признаюсь, не со всем согласен. Вместо вступительного слова перед фильмом у него поднимается паренек и предлагает: «Можно я стихи почитаю?» Или выходит студентка, садится за рояль, играет Шумана, вот и вся преамбула к просмотру. Не знаю, не знаю. Я привык к разной аудитории; порой надо просто уговаривать: не спешите убегать с фильма, даже если он и не понравится. Без слова тут не обойтись.

Столица есть столица. Не все подобно ученикам экспериментальной школы № 91 Академии педнаук СССР могут из кинозала отправиться на вернисаж или в концерт. Однако «кто хочет делать, ищет средства, кто не хочет — поводы». Сегодня есть реальная возможность приобщать школьников к серьезному киноискусству — было бы кому. Расскажу, как мы работаем в родном городе.

●

Воронеж по-своему типичен; он — белое пятно на кинематографической карте: ни киностудии, ни отделения Бюро пропаганды киноискусства, ни Дома кино. Никаких привилегий. И тем не менее... у нас осуществляется функциональное кинообразование. Его основные черты: 1) демократичность; 2) комплексность; 3) интеграция обучения в повседневную жизнь. Поясню, что бы это значило.

1. Можно организовать в своей школе образцово-показательный кинокружок, отличный киномузей, прославиться на всю страну и не интересоваться, что смотрят дети из других школ, не говоря уже о ПТУ. Но ведь как все имеют право на образование, так абсолютно все имеют право на кинообразование. В школах Воронежа есть кинофакультативы, но нет пока их массового введения. Однако с этого учебного года мы начали подготовительную работу с учителями во всех 89 средних школах города. Базой должны стать школьные кинотеатры. Для обучения их руководителей с сентября 1983 года начались занятия в киноуниверситетах для учителей и для старшеклассников и продолжаются для учащихся ПТУ.

2. Теперь о комплексности. Ни одной организации не под силу справиться с кинообразованием девяноста тысяч школьников. А почему бы не объединиться? Приведу примеры совместных действий.

На обложке абонемента киноуниверситета для учителей средних школ Воронежа учредители: совет по кинообразованию СК СССР, гороно, городская дирекция киносети, областной

Дом народного просвещения, киноклуб «Друзья десятой музы». Говорят, у семи нянек дитя без глазу. Что же, поспорим с пословицей!

Кинообразование — киноведение плюс педагогика («художественная педагогика», по выражению С. Герасимова). Киновед в городе один. Но есть журналисты, пишущие о кино, актив киноклуба, методисты кинотеатров. В наше время нельзя игнорировать средства массовых коммуникаций. Большие возможности здесь у ТВ, но сегодня не вижу особой поддержки с его стороны. Наша мечта-максимум: цикл телеуроков «Как смотреть фильм». Министерства просвещения должны заказать такие передачи, оговорить предпочитаемое время. Мечта-минимум скромнее: по заявкам учителей показать нужные им 12 фильмов со вступительным словом киноведа.

Воронежское ТВ отделывается чисто рекламной передачей, где хвалят все и вся. Зато информационно-рекламное издание облкинопроката «На экранах Воронежа», как это ни покажется странным, подходит к репертуару избирательно, пропагандирует лишь достойные произведения. Там же из номера в номер помещаются заметки в помощь кинообразованию. К примеру, под рубрикой «Ваша кинобиблиотека» рецензируются популярные книги о кино издательств «Знание» и «Просвещение».

Для учителя очень важны методические материалы о фильмах, нужных для кинообразования. В сентябре прошлого года два номера «На экранах Воронежа» были почти полностью отведены новому фильму, о котором больше всего разговоров в учительских, — «Пацанам». Общий заголовок «Фильм особого звучания»; затем рубрики: «Советую посмотреть...» (мнения о фильме доцента кафедры воспитательной работы пединститута Т. Калечиц, учителей воронежских школ), «Портрет на фоне фильма» (статья Л. Романовой «Подросток в «пустыне одиночества» и в зеркале проблемного кинематографа Динары Асановой»), две рецензии на фильм (одна из них — заместителя директора вечерней средней школы № 20 Ю. Кульченко). И это не все. В каждом номере «Контрольные вопросы»: отдельно для учителей, для родителей, для ровесников «Пацанов». В третьем номере делится опытом работы с фильмом методист кинотеатра «Юность» Т. Темникова. Весь этот комплекс из 10 (!) статей — не что иное, как методические разработки. Бери — и проводи занятия.

Остается добавить: редактор газеты «На экранах Воронежа» Е. Ермаченков — выпускник журналистского отделения ВГУ, активист киноклуба. Убеждать его в важности кинообразования нет нужды.

3. Киновоспитание и жизнь. Здесь как раз речь о том, чтобы избежать ошибок преподавания литературы. Фильм должен стать для молодого человека частью его эстетического, нравственного и гражданского опыта, формировать его жизненную позицию, его отношение к работе и к людям. Многие ведь и не догадываются о могуществе киноискусства, о той важной роли, которую оно может играть в жизни каждого, а другие просто не видят серьезные фильмы. Как-то, выступая перед учителями, я перечислил лучшие картины последних лет, правдиво показывающие «племя младое, незнакомое» («Мальчуган» А. Фрейманиса, «Ореховый хлеб» А. Жебрюнаса, «Охота на лис» В. Абдрашитова, «Ночь коротка» М. Беликова, «Подранки» Н. Губенко, фильмы Д. Асановой, С. Соловьева и других режиссеров), и попросил поднять руки, кто их видел. В зале на триста мест поднялось несколько рук.

Фильмы о воспитании подростков

демонстрируются у нас в Воронеже в кинотеатре «Юность». Но беда в том, что взрослые думают, будто они для детей, а подростки убеждены, что выросли из «коротких штанишек». Старшеклассникам-акселератам хочется смотреть «взрослые» картины, а не те, что показываются на детских сеансах.

На самом же деле эти фильмы необходимы родителям, учителям и всем, кто так или иначе причастен к воспитанию. И конечно, самим ребятам. Они, казалось бы, поднимают не такие уж глобальные проблемы, действие здесь ограничивается школой и домом. Но вопросы воспитания лучшие из «подростковых» фильмов смогли поднять до уровня социальных, ведь речь в них идет о становлении человеческой личности завтрашнего гражданина нашей страны.

Нам повезло: в канун открытия киноуниверситета для учителей пришел фильм «Пацаны». Я начал лекцию и увидел вежливое равнодушие в глазах слушателей. Потом показал фрагменты из картин Д. Асановой «Не болит голова у дятла» и «Ключ без права передачи». Зал затих. Спросил: «Кто из вас позволяет ученикам называть себя по имени и на ты?» Зашумели: что это с лектором?.. Начался фильм «Пацаны». А потом никто не хотел расходиться. Задал единственный вопрос: «Можно и надо ли показывать фильм самим подросткам?»

Бабушкина Т. Г., школа № 7: Фильм рассчитан на любую аудиторию. Везде он будет смотреться с большим интересом. Нельзя отгораживать детей от жизни.

Стрельникова Г. Ф., школа № 45: Необходимо посмотреть «Пацанов» всем родителям, потом устраивать родительские собрания и обсуждать ленту. Она великолепна!

Родовина М. С., школа № 70: Я после просмотра неделю в себя прийти не могу. Фильм в первую очередь необходимо показывать всем родителям и обсуждать его.

Васильев В. В., заместитель заведующего гороно: «Пацаны» пронзительно правдивы. Правдиво все, в том числе и труд коммунаров. Очень точно и убедительно выбран объект их труда, ибо эта категория ребят охотнее разрушает, чем сооружает. И на экране ребята как раз трудятся на разборке кирпичного остова какого-то здания. Я все ждал, не сфальшивят ли авторы. Но этого не случилось.

Обратите внимание на честные признания. Первое: учительское доверие к происходящему на экране блокировано привычкой приукрашивать отрочество, показывать чинных, прилизанных пай-мальчиков. «Школьные» фильмы смело ставят нерешенные проблемы воспитания, учительство по-прежнему относится к кино настороженно. Формулы «как в кино» и «как в жизни» все еще неадекватны. И второе. Прекрасно, что фильм «Пацаны» смог пленить педагогов. Грустно, что единственным критерием оценки оставалось правдоподобие: похоже — не похоже. Фильма как произведения искусства для учителей просто не существовало. Увы, не для них одних. Та же картина на обсуждении фильма старшеклассниками и студентами.

Зрители оказываются в преддверии искусства, которое им предстоит постигать. Я посоветовал прочесть сценарий Ю. Клепикова «Пацаны» («Нева», 1980, № 12) и сравнить с увиденным. Тогда открывается смысл эпизодов, которые многие пропустили как ненужную остановку в сюжете. Например, сцена возвращения Киреева после суда в лагерь. Предвечернее небо, низкое солнце, алеющее сквозь ветви отдаленных деревьев. Длинные лиловые и пурпурные стебли трав, и мальчик, который ложится в траву и катается в ней. Что это? Соло оператора? Эффектная перебивка? Некоторые так и решили. А эпизод важен нравственно, в нем намек на душевный мир Вовы Киреева, празднующего встречу

с природой, свободой, которой он мог так опрометчиво лишиться. Так с помощью талантливого фильма начинается кропотливая работа по изучению образного языка искусства экрана, его выразительно-изобразительных возможностей.

Рассказывать о родном городе легко, писал бы и писал, не остановить. Но мне хочется дать представление о кинообразовании вообще, а не только о воронежском варианте. Посему ограничусь отдельными «действующими лицами»: Г. Евтушенко, Т. Быба, Н. Тарасенко. Все трое десять лет назад были моими студентами. Все трое представляют, с моей точки зрения, идеальный тип педагога для киновоспитания. Они заядлые клубники, прекрасно образованы в области любимого искусства, непрерывно обогащают свой «кинозапас»: ежегодно ездят на семинары киноклубов, не пропускают ни одного Московского международного кинофестиваля.

Галя Евтушенко, приехав после университета учительствовать в село Урыв Острогожского района Воронежской области, первым делом ввела в школе факультатив по киноискусству. Сейчас во имя кино изменила основной профессии, трудится методистом кинотеатра «Юность», организует интереснейшие циклы просмотров для ребят всех возрастов. Николай Тарасенко, выпускник журналистского отделения, редактирует многотиражку строителей и четвертый год возглавляет киноуниверситет для учащихся профтехобразования. Таня Быба, завлит Воронежского академического театра имени А. Кольцова, ведет занятия сразу в двух киноуниверситетах — для учителей и для старшеклассников.

Помню, ездили мы с Таней проводить занятие в селе Колодезном Каширского района нашей области в филиале киноуниверситета для школьников. Взяли с собой новый тогда фильм «Школьный вальс». Тему занятия «Виды кино» мы поделили: я рассказывал об игровых картинах, Таня — о документальных и мультипликационных. Не знаю, представляете ли вы зал сельского клуба, битком набитый учениками всех старших классов? К тому же час прождавших начала — наша машина задержалась.

Признаюсь, не смог захватить аудиторию; да что там захватить — не смог заставить помолчать. Были киноиллюстрации, их смотрели с интересом. Но зажжется свет — снова зал гудит. Меж рядов бегали учительницы, одергивали... Слово взяла Таня — молодая, веселая, красивая. Зал успокоился, затих. Оказалось, дети умеют слушать серьезные вещи.

Где же все-таки взять энтузиастов киновоспитания? Их мало даже среди работников культуры. И как сделать энтузиастов профессионалами? Кадры «киновоспитателей» никто нигде не готовит. В кинотеатры, в кинофикацию порой приходят люди, далекие от искусства, не увлеченные кино (благо в фильмах разбираются все). Культработникам основы киноискусства не преподают, с формами работы по кинопропаганде и киновоспитанию они, как правило, знакомы очень мало. Попробуйте найти в кинотеатре или во Дворце культуры человека, который мог бы выйти на публику и достаточно квалифицированно представить фильм — не найдете.

К счастью, «лед тронулся». Сейчас уже есть экспериментальные курсы в Московском и Кемеровском институтах культуры. Изучают основы киноискусства и армавирские кинофикаторы.

●

Постижение любого предмета начинается с программы. В 1976 году в Москве отдельным изданием вышла

программа факультативного курса «Основы киноискусства» для педагогических институтов по специальности «Русский язык и литература». Автор — **Горбулина Евдокия Васильевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы пединститута города Армавира.

— Театр и кино любила всегда, — вспоминает Евдокия Васильевна. — В начале тридцатых годов посещала кружок при кинотеатре. Как сейчас понимаю, то была инициатива ОДСК — Общества друзей советского кино. С 15 лет веду записи всех просмотренных фильмов. Сначала записывала название и артистов, потом стала вносить имена режиссеров и других авторов. Убеждена, что вот с такой «домашней фильмографии» начинается приобщение к культуре кино. Сейчас у меня около четырех тысяч таких карточек.

Давно обратила внимание: в кинотеатрах по две-три недели демонстрируются боевики, содержание которых, мягко говоря, не всегда на пользу воспитательному процессу. Кинофикаторы выбирают легкий путь кассового успеха. Среди причин — малограмотность кинофикаторов в области киноискусства и кинопедагогики, в первую очередь — методистов. У меня сложились хорошие деловые отношения с директором Армавирской конторы кинопроката Раисой Николаевной Логиновой и директором горкиносети Галиной Ивановной Хазизовой. Без их поддержки не могла бы вести спецкурс по кино в пединституте. И вот я предложила свою помощь, а они ее с удовольствием приняли. Разработала учебный план, рассчитанный на три года. С сентября 1980 года начались занятия для кинофикаторов, на которых обычно присутствовало 25—30 человек из города и ближайших районов.

Во вступлении к плану семинара определена его задача: подготовить работников кинопроката и киносети к массовой работе со зрителями, добиться, чтобы они стали сознательными и увлеченными пропагандистами киноискусства, не боялись бы работать с трудными фильмами и зрителями разных возрастов. Для первого года обучения запланированы в основном темы, посвященные методике организаторской работы: «Обсуждение трудного фильма». Второй год — знакомство с краткой историей советского кино, причем несколько занятий отводится детскому кинематографу и формам работы с фильмами для школьников. Третий год — зарубежное кино. А для студентов пединститута читаю вот уже двадцать лет, с 1963 года, спецкурс «Основы киноискусства». Без практических занятий не обойтись, ведь задача — научить будущих педагогов использовать кино в учебно-воспитательном процессе в школе. Поэтому почти одновременно со спецкурсом организовала кружок любителей киноискусства. Студенты готовят доклады по актуальным проблемам кино и педагогики. Как будущих учителей литературы их привлекают в кинообразовании прежде всего экранизации. Доклады студентов звучат так: «Учебные и научно-популярные фильмы при изучении творчества А. С. Пушкина», «Использование фильмов-экранизаций при изучении творчества Ф. М. Достоевского», «Фильм «Чапаев» и изучение романа Д. Фурманова» и т. п.

Интерес к использованию кино на уроках литературы не случаен. Сегодня все программы факультативов по киноискусству можно разделить на два типа: первые предлагают изучать кино автономно, вторые — в рамках курса литературы. Демонстрация на уроках литературы фильмов-экранизаций — это первое, что обычно приходит в голову. В 1978 году Министерством просвещения СССР была издана экспериментальная программа школьного факультатива «Кино и литература» нашего коллеги из Кургана Г. А. Поличко. Главным, по мнению автора программы, может стать сопоставление самой специфики обоих искусств. Другими словами, устанавливаются так называемые межпредметные связи литературного курса и кинофакультатива. Предлагается параллельное изучение близких понятий и явлений. Например, в то время когда восьмиклассники учат творчество

Н. В. Гоголя, предусмотрено знакомство с характерными особенностями фильмов А. Довженко. Причем сопоставление двух художников дается в плане преемственности поэтических традиций: лирического пафоса, эпичности, связи с народным творчеством.

Программа «Кино и литература» подкупает поисками конкретных форм киновоспитания учащихся. Опыт, накопленный эстонскими школами, здесь важнейший.

Если говорить о республиках в целом, то лучше всего развито школьное кинообразование в Эстонии. Там оно стало системой, включающей единую для всех классов, начиная с пятого, программу, методические пособия (в виде кино- и диафильмов), подготовку преподавателей. Наконец, есть учебники, чем пока ни одна другая республика похвастаться не может. В учебнике для 5—8-х классов изучение основ искусства кино опирается на литературу как на исходный материал. Так, в 6-м классе отрывки из классики рассматриваются в качестве литературного и режиссерского сценария, что позволяет показать учащимся процесс создания фильма, раскрыть объединяющую весь творческий коллектив роль режиссера.

У истоков всей этой огромной работы стояла **Линда Карловна Раундсепп**, ныне директор крупнейшего в Таллине широкоформатного кинотеатра «Космос». Вот как получается: в Армавире педагог учит кинофикаторов, в Таллине директор кинотеатра читает лекции по киноискусству в республиканском институте усовершенствования учителей.

— Во время своей учебы в Тартуском университете не пропускала ни одного спектакля театра «Ванемуйне», ни одного серьезного фильма, — рассказывала мне Линда Карловна. — После окончания университета преподавала физику, работала завучем. И сразу же на свой страх и риск взялась вести факультатив «Современная киноэстетика». В 1967—1968 учебном году, когда уже работала в таллинской средней школе № 22, факультативные предметы были включены в учебный план. Встал вопрос о подготовке программы и обучении основам киноведения учителей. Мною была составлена программа для средних (5—8-х) и старших (9—11-х) классов, которую тут же взяли на вооружение учителя. К 1972—1973 учебному году «Основы киноискусства» изучали уже более трехсот учеников в девяти школах.

К 1977 году структура кинообразования в Эстонии была такова: в 5—8-х классах кинообучение вошло в курс литературы как обязательный предмет, а в 9—11-х классах учитель мог выбирать: основы кино- или театрального искусства.

В таллинской средней школе № 22 факультатив, который вела Л. К. Раундсепп, перерос в спецкласс кино. Спецклассы кино созданы для проверки форм и методов преподавания основ киноискусства в общеобразовательной школе. Сегодня занятия по кино в спецклассе ведет одна из его выпускниц — Мерике Кирикал, заочница пединститута.

В результате экспериментального обучения были созданы три варианта программы: а) факультативный курс; б) изучение основ киноискусства, включенное в программу по литературе; в) программа для спецкласса. Последняя рассчитана на три учебных года (9—11-е классы) и изучается на 210 уроках.

По содержанию и методическим принципам программа Л. К. Раундсепп для спецклассов занимает как бы промежуточное положение между строго академическим курсом Е. В. Горбулиной и свободным, игровым Р. Я. Гузмана. Учащиеся не только постигают теоретические дефиниции, но и анализируют репертуар кинотеатров, передачи телевидения. Проводятся также дис-

путы о фильмах, киновикторины, конкурсы рецензий, рекламных плакатов и другие упражнения по развитию воображения, организуются экскурсии на киностудии «Таллинфильм», «Эстонский телефильм», «Эстонский рекламфильм».

В конце урока даются рабочие задания. Так, после изучения темы «Зарождение и юные годы кинематографа» предлагается сделать самим или найти фотографии, которые сняты различными планами (общим, средним, крупным) и ракурсами. А вот рабочие задания в конце темы «Режиссер»: 1. Мысленно разделите просмотренный фильм на части, объединенные общим смыслом, то есть на эпизоды. Найдите для них меткие заглавия. 2. Составьте этюды, используя принципы монтажа. 3. Перемонтируйте в воображении ряд кадров из просмотренного фильма так, чтобы изменился замысел автора. Объясните причину изменения.

Главное в этих работах не обучение профессии, а раскрытие, осмысление авторского начала в художественном произведении, а значит — эстетическое воспитание и развитие школьника.

●

Если путешествовать в поисках кинообразования по нашей стране, то, повторюсь, мы найдем пока лишь оазисы. Но, конечно же, их больше, чем здесь названо. Труд полпредов эстетического воспитания молодежи полон сложностей, но и вдохновения.

Кинематограф по своим возможностям сравнялся с традиционными искусствами. У молодежи возникла потребность в серьезном знании киноискусства. Родилась новая профессия: учитель кино. Сегодня она уникальна. Кинообразование в основном еще на «домануфактурном» уровне, оно еще — «штучный товар». Но мы знаем и верим: завтра профессия учителя кино станет массовой. Невзирая на тьму нерешенных проблем (кадры, программы, сетка часов, кинозалы, учебники, методические пособия и др.), художественная кинопедагогика крепнет. Нет смысла делать вид, будто ее не существует.

Мои коллеги — не миссионеры, не фанатики. Они из породы просветителей. Они счастливо соединяют в себе талант воспитателя, неуемность организатора, страсть гражданина. Им присуще еще одно качество, которое Маркс считал первым условием постижения прекрасного, — бескорыстие. Как у Антонова из фильма «Пацаны».

Кстати, в сценарии Ю. Клепикова был эпизод, не вошедший в картину. Антонов по телефону приглашает в лагерь лектора:

«— Я стараюсь знакомить ребят с разными отраслями знаний, с интересными людьми.

— Ну, что ж. Я кандидат наук. Психолог.

— Отлично!

— Речь идет о лекции? Вы платите за выступления?

— Денег у нас нет.

— Бросьте, не жмитесь! А как далеко ваш лагерь?

— Без малого двести километров.

— Ого! Вы, конечно, с машиной?

— Машины тоже нет. Туда идет поезд.

— Слушайте, это смешно, Это просто бред!

Отбой. Отказ прозвучал, как пощечина».

Если бы Антонов позвонил любому из нас, мы бы поехали. Взяли бы с собой фильм «Пацаны» или другую картину — «Я родом из детства», «Доживем до понедельника», «Республика Шкид», «Подранки», «Сто дней после детства». Еще прихватили бы «Ежика в тумане» или «Сказку сказок». Лишь бы на станции нас встретили — тяжело все-таки.

Н. Хаземова

Из блокнота ассистента режиссера

Доктор

— Сколько было? — спросила медсестра в белом халате.

— Пятьдесят два,—ответила худющая пожилая женщина и, прислонив руку ко рту, мелко закашлялась.

Медсестра установила гирьку медицинских весов на 52 кг, щелкнула ограничителем,— стрелка не опускалась. Пришлось сдвинуть гирьку назад.

— Опять? — спросила больная.

— На полкило,— посочувствовала медсестра.— Кушать надо побольше, бабуля... Не привередничать.

— Сама ты бабуля,— уныло произнесла женщина.— Кушать... Куда уж больше...

Скинув тапочки, на весы поднялся старичок.

— Пятьдесят восемь,— желчно хихикнув в затылок старушки, бодро сообщил он.

Я подошла поближе, спросила медсестру, где мне найти главного врача, и под обстрелом любопытных взглядов больных, ожидающих в очереди взвешивания, прошла в конец коридора. На двери значилось: «Главный врач санатория легочных заболеваний тов. В. Н. Петров».

Накануне, за день до моего посещения санатория, начались съемки натуры в деревне Жуковка.

Июльская жара, на небе ни облачка — идеальные условия для съемки эпизода «Проводы на фронт» в фильме Евгения Семеновича Матвеева «Судьба».

Матвеев придирчиво осмотрел строй новобранцев, что-то у кого-то подправил в одежде, что-то подсказал гримеру, отошел, глянул на часы, ударил в раздражении кулаком о ладонь.

— Уходит! — осуждающе бросил Матвееву оператор, кивнув на солнышко, будто стоило ему, Матвееву, захотеть — и солнце послушно зависнет в зените.

Матвеев глянул на меня — я похолодела.

— Уходит! — повторил он.— Опять двадцать пять?

— Обещали, Евгений Семенович, ровно пятьдесят человек. Председатель колхоза слово дал...— попыталась оправдаться я.

Массовка задерживалась. Лишь у крылечка правления на деревенской площади стояла жиденькая группа, преимущественно детишки,— им предстояло проводить своих близких на фронт.

Матвеев отвел меня в сторону и заговорил спокойно:

— Ниночка, милая вы моя,— я опустила голову.— За что же вы меня без ножа режете?..

Матвеев попытался улыбнуться.

Я испугалась еще больше. Он выпрямился и сказал уже совсем «ласково»:

— Не хотите работать — уходите на все четыре стороны...

С проселка на центральную улицу вывернул грузовик, лихо подрулил к съемочной площадке. В кузове сидели человек десять.

Шофер хлопнул дверцей, подошёл, развел руками:

— Уборочная... Председатель сказал — на полчасика только. С планом у нас беда, а не сегодня-завтра задождит. Управиться бы...

Евгений Семенович выстрелил в меня взглядом:

— Пятьдесят? Я не ослышался — пятьдесят человек?.. Вы не разучились считать, милая моя? — сказал он, кивнув на кузов грузовика, и тут же распорядился: — Съемка отменяется.

Главврач, парень с виду лет тридцати, вел меня по коридору к столовой:

— Как-никак, больные они... А участие в массовке — это, сами понимаете, работа. Так что никак не могу, никак. Узнают,— он многозначительно глянул на потолок,— головы не сносить.

— Помогите, пожалуйста. На вас вся надежда,— умоляла я.—От вас зависит — быть фильму или нет.

— Так уж и от меня...— протянул он, явно польщенный. Помолчал и, кажется, сдался.— Эх, была — не была... Оформим экскурсией по линии профсоюза.

Он распахнул дверь в столовую.

Завтрак подходил к концу. Столы стояли тесно, за некоторыми даже по шесть человек вместо четырех. Я быстро прикинула: то, что надо,— люди преимущественно пожилые, с подходящей для эпизода фактурой.

Главврач похлопал в ладоши, добился тишины.

— Дорогие товарищи! — зычно начал он.— Киностудия «Мосфильм» любезно согласилась предоставить нам возможность посетить съемочную площадку и понаблюдать, как снимается кино с участием знаменитых артистов,— при этом он покосился на меня и снова захлопал.

Притихшие отдыхающие несмело поддержали его.

Я поклонилась, открыла было рот, но главврач сжал мое запястье и продолжил монолог:

— Такая возможность, сами понимаете, предоставляется раз в жизни, так что на экскурсию поедут самые дисциплинированные, которых мы выявим по результатам утреннего взвешивания и по...— он окинул взглядом содержимое тарелок,— по количеству оставленных на столах продуктов питания. Посадка в автобус через полчаса.

Больные переглянулись и, не сговариваясь, активно заработали ложками.

Солнце в зените. На съемочной площадке полный порядок. Чуть в сторонке, под специально выстроенным навесом, расположилась санаторная экскурсия, переодетая для съемок.

Быстренько сняли панораму крупных планов отъезжающих на фронт. Камеру стали крепить на кране, механики быстро размонтировали рельсы, убрали тележку; осветители растащили в стороны диги.

Стрела взметнулась ввысь.

— Готово!— крикнул с верхотуры оператор.

Матвеев подошел к санаторским. Улыбнулся.

— Что это вы, бабоньки, скисли? Жарко, что ли?

Самая, видать, бойкая — та, что не дотянула до 52 кг,— ответила за всех:

— Чему радоваться-то? Помирать

собрались, сынок...— и, как бы в подтверждение сказанному, она закашлялась и постучала по груди сухой ладошкой.

— Помирать? — улыбнулся Матвеев.— Да вас еще, красавица вы моя, в главной роли снять можно!

Желчный 58-килограммовый старичок съязвил из задних рядов:

— В «Живом трупе» — в самый раз!

Матвеев зыркнул на деда и обратился к старушке:

— А что, попробуем?

— Не врешь? — усомнилась старуха.

— Гримера, быстро! — распорядился Матвеев.

При словс «гример» загорелись глаза у женщины помоложе. Она робко произнесла:

— А нам... А мне — можно?

— А может, и я сгожусь? — снова высунулся дед.

— Ну что ж с вами делать...— развел руками Матвеев и добавил, как будто мысль эта вот-вот осенила его: — А давайте-ка все!

Солнце заметно сдвинулось к горизонту.

— Женя! — позвал оператор, сложив перед собой руки крестом.— Режим на носу!

— Еще дубль,— отмахнулся разгоряченный Матвеев.— Скоренько, ско-

Евгений Матвеев в фильме «Судьба»

ренько... По местам!.. Готово?.. Мотор!..

Щелкнула перед камерой хлопушка:

— Кадр сорок восемь, дубль девять!

— Начали! — скомандовал Матвеев.

Стрела крана вместе с камерой медленно двинулась вверх, замерла на миг и, развернувшись от строя новобранцев, зависла над провожающими.

Команда — и солдатский строй, нечетко печатая шаг, двинулся к проселку.

Матвеев махнул рукой — толпа провожающих ринулась следом.

Стрела, как бы догоняя их, стала медленно клониться к земле. Оператор двинул рукоять трансфокатора: в глазке окуляра сфокусировалось лицо: в морщинках вдоль скорбно опущенных губ желчного деда искрились слезы. Он стоял молча, не двигаясь и не пытаясь догонять уходящих по проселку новобранцев.

Оператор оторвался от камеры и показал Матвееву кулак с оттопыренным большим пальцем.

— Стоп! — закричал Матвеев и вдруг бросился к старику, обнял его, расцеловал в обе щеки. К нему подошла какая-то женщина из массовки, другая, третья... Он целовал всех подряд, целовал горячо, в заплаканные глаза.

— Дубль! — снова закричал Матвеев. Оператор хотел было возразить, но Матвеев закричал еще громче: — Еще один дубль! Последний!.. По местам!.. Мотор!

— Кадр сорок восемь, дубль десять!

Щелкнула хлопушка.

— Начали! — почему-то шепотом проговорил Матвеев.

— Сколько было на той неделе? — спросила медсестра в белом халате.

— Пятьдесят один с половинкой,— ответила пожилая женщина и, прислонив руку к груди, привычно кашлянула. Но не часто и мелко, как обычно, а всего разик-другой. И улыбнулась.

Медсестра установила гирьку медицинских весов на 51,5 кг, щелкнула ограничителем — стрелка на этот раз не поднималась. Пришлось грузик сдвинуть вперед.

— Опять? — спросила больная.

— На полтора кило, бабуля. Прибавила! — заулыбалась медсестра.— Следующий!

Встал на весы старичок.

— Сколько было?

— Пятьдесят восемь.

— Да что это с вами сегодня?.. Молодцы! Тоже прибавка, на два кило! Фантастика да и только!

— А к доктору сегодня пойдем? — спросил старичок.

— Занят сегодня доктор — консультация у него в районе, — ответила сестра.

— Да не к тому, не к тому, — замахала рукой старушка. — Другой у нас теперь доктор, — она обвела взглядом больных, улыбнулась и добавила с любовью: — Матвеев фамилия. Слыхала?..

Взлетная полоса

Дождь... Монотонный, затяжной...

Я стояла у мосфильмовского окна и видела, как люди молча рассаживались по автобусам. Вереница машин медленно тронулась, провожая в последний путь группу трагически погибших товарищей, Ларису Шепитько прощальной сиреной.

А я стояла и не могла двинуться с места. И все глядела и глядела на лоснящиеся под дождем автомобильные крыши — вот они стали сворачивать на центральную студийную дорогу и исчезать одна за другой за мосфильмовскими воротами.

Запить таблетку было нечем: графин

«Крылья».
Рабочий момент.
Справа — Лариса Шепитько

на подоконнике был пуст. Я протянула стакан за окно. В стеклянное донышко ударили дождевые струйки...

В тот весенний вечер тоже шел проливной дождь. Он упруго барабанил по капоту «рафика», вмиг обдавая брызгами только что расчищенное «дворниками» ветровое стекло.

Я сидела на заднем сиденье и видела, как съежилась рядом с шофером Лариса Шепитько: она то и дело вздрагивала от мучавшего ее кашля, всякий раз поправляя на плечах клетчатый плед.

Шофер выбрался из машины, хлопнул дверцей и направился к своему товарищу, водителю автобуса, в котором ехали вслед за нами актеры из съемочной группы картины «Крылья».

Сквозь заднее стекло стоявшей впереди «Волги» виднелись корзинки с желтой черешней. Чья-то рука в одном и том же ритме взлетала над корзиной и уносила в темноту кабины ягоды.

Дорога перед шлагбаумом поднималась круто вверх, и до самого железнодорожного полотна горбились крыши автомобилей, точно вытянулась по дороге вереница каких-то диковинных животных, подставив дождю скользкие спины.

Поезд запаздывал, и машины застоялись перед опущенным шлагбаумом. А дождь все лил и лил...

Лариса закашлялась, поежилась зябко и полезла в сумочку за таблетками. Потом свинтила крышку с термоса, встряхнула его и, обернувшись ко мне, опрокинула термос кверху донышком:

— Все в этом мире однажды кончается, даже кофе. А жаль...

Ее без того низкий голос звучал сейчас почти по-мужски и в то же время по-детски покорно.

Я приоткрыла дверцу и подставила ливню стакан.

— Рискнем? — сказала я и первой сделала глоток.

Лариса рассмеялась — неожиданно звонко, будто простуды и след простыл.

— Дождевая — святая водичка, — ответила она и чихнула. Добавила тут же: — Чихнула — значит, правда.

Но пить отчего-то не стала: поднесла стакан к глазам и, глядя сквозь воду, отрешенно застыла. Смотрела она долго, но не тем отсутствующим взглядом, в котором гаснет движение мысли, а наоборот — так, точно вот-вот, в какое-то мгновение сработает в ней заряд воли, ума, притаившихся до поры скрученных пружиной сил.

И точно... Лариса бросила в сумочку лекарство, распахнула дверцу и со стаканом в руке шагнула под дождь.

— Майя! — закричала она и замахала рукой в сторону автобуса. — Майя, скорей!

Плед сполз с ее плеч и, зажатый дверцей, провис до земли. Набух тотчас влагой и вовсе свалился с Ларисы.

Простуженная, съежившаяся, жалкая еще минуту назад, она стояла теперь под проливным дождем — бодрая, энергичная — и что-то быстро говорила Майе Булгаковой, которая вытянулась подле нее по щиколотку в пузырящейся воде, с разметавшимися по лбу мокрыми кисточками волос.

Лариса протягивала ей стакан, снова принималась объяснять что-то, указывая рукой вдоль дороги — туда, за мокрые спины машин, за шлагбаум, куда-то к невидимому в дождевой пелене горизонту.

Потом Лариса распахнула дверцу, крикнула мне:

— Нина, помоги! Не растаешь — подумаешь, капает чуть-чуть!

Накинув капюшон, я выбралась из машины.

Странно, должно быть, было видеть со стороны трех вымокших женщин, стоящих на обочине дороги, которые зачем-то в десятый раз передавали друг другу стакан с дождевой водой.

Нина Хаземова (слева) и Майя Булгакова в фильме «Крылья»

Позади сигналили машины, ругались шоферы — ведь давным-давно взметнулся над дорогой шлагбаум, поезд давно миновал разъезд, а передние машины уже скрылись по ту сторону полотна.

Только женщины все стоят и стоят под дождем. Зачем?..

Вот эти кадры — вроде бы азбучные, простые и вместе с тем поворотные, наполненные глубоким смыслом: идет женщина (М. Булгакова), подходит ко мне, продавщице газированной воды, машинально берет стакан и, глядя на него, даже сквозь него, видит дорогу, уходящую вдаль, к самому горизонту. И вовсе это не дорога — это взлетная полоса. Звучит гул самолетов; в этот мощный, мужественный гул вплетается музыка — торжественная, жизнеутверждающая. И мы знаем, мы верим, что женщина эта не сломлена, что она выживет, что эта взлетная полоса — ее восхождение к новой надежде...

...Вот и последняя машина покидает студийный двор. Сквозь заднее стекло алеют на венках ленты, и чьи-то руки зачем-то приглаживают на них ярко-зеленую хвою.

Скрывается траурный кортеж, и опустевшая Мосфильмовская улица видится мне последней взлетной полосой Ларисы...

Концерт

Места в округе были живописные. А если учесть, что неподалеку уцелели развалины старинного дворца, то можно было смело сказать — натура для съемок фильма «Маленькие трагедии» режиссера М. Швейцера художником выбрана идеальная.

Владимир Семенович Высоцкий в этих сценах был занят не много, но, зная о его сверхнасыщенной работе в театре, снимали быстро, и удалось вдвое перекрыть норму. Оставалась крошечная сценка, проход на общем плане среди дворцовых развалин.

Съемка должна была быть режимной, часика в четыре утра, так что в Москву решили не возвращаться и заночевать здесь.

В группе объявили перерыв. Разгримировавшись и переодевшись, актеры потянулись к поселковой столовой, которую специально для нас разрешили не закрывать еще часик-другой.

Под ночлег отвели нам одноэтажное строение барачного типа — общежитие школы механизаторов, учащиеся которой выехали на летнюю практику.

Я заглянула в приоткрытую дверь маленькой комнатенки: скинув туфли, Володя лежал с закрытыми глазами поверх байкового одеяла.

— Пойдемте ужинать — столовую закроют.

Он улыбнулся, не открывая глаз, попросил:

— Прихвати мне чего-нибудь...

— А где Высоцкий? — спросили меня в столовой.

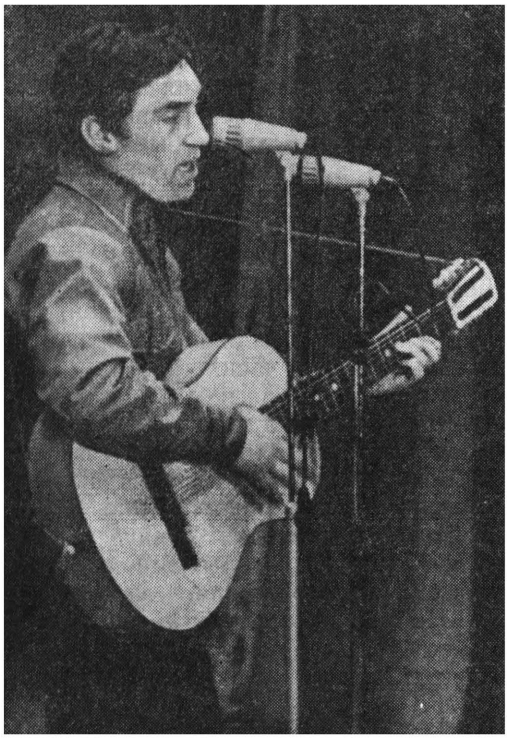
— Устал, отдыхает... Вот, отнесу ему, — ответила я, складывая со столика в пакет кефир, бутерброды.

— Конечно, устанешь... В Казани, говорят, по пять концертов в день — оттого и хрипеть стал, надорвался, — неодобрительно заметил за соседним столиком здоровяк своему щуплому соседу в очках.

— Может, под фонограмму? — усомнился щуплый.

— Живьем, — отрезал здоровяк и добавил: — Чудак он, ей-богу, всех денег не заработаешь, а надорваться — раз плюнуть.

— Да уж, любит денежку, что и говорить... — поддержал третий, прежде молчавший.



Владимир Высоцкий

Подходя к общежитию, я заметила на полянке перед домом группу парней и девчат — на вид старшеклассников. Они о чем-то оживленно спорили, а завидев меня, умолкли вмиг и, когда я поравнялась с ними, меня остановили:

— Скажите, пожалуйста, как бы с ним увидеться... поговорить... Он еще отдыхает, да?

— Владимир Семенович очень устал, ребята, — ответила я. — Наверное, ничего не выйдет. Как-нибудь в другой раз.

У самого порога я обернулась: ребята не расходились — молча глядели вслед, ожидая, наверное, что я передумаю и окажу им содействие.

Володя сидел на кровати и шнуровал туфли.

— Спасибо, Нин, — улыбнулся он мне. — Польешь? Воду перекрыли, умыться нечем.

Я выложила на стол продукты, и мы вышли на крылечко.

Володя поставил на ступеньку ведро, протянул мне кружку и, скинув футболку, выгнул спину.

Он фыркал, смеялся, обдавал меня брызгами, вымочил свои брюки чуть ли не до колен. Остатки воды я плеснула прямо из ведра в его ковшиком сложенные ладони.

Володя выпрямился, уставился на меня:

— Полотенце... Фу ты черт, забыл!

Я побежала в его комнату. Полотенце зачем-то завязали узлом вокруг спинки кровати, и пока я отвязывала, Володя с крылечка исчез.

Он уже стоял с ребятами на полянке и, улыбаясь, промокал мокрое тело футболкой. Выслушав их, Володя кивнул, пожал всем руки и направился к дому.

Зрителей было мало: лишь те пятнадцать парней и девчат, что ждали его на полянке, и зал от этого казался внушительно пустым, хотя был всего мест на сто.

Все мы устроились в центре двух первых рядов. Не было только наших, мосфильмовских, — никто не предполагал, что Володя будет сегодня петь. А пришел он сюда с ребятами сразу, прямо с полянки, лишь прихватив гитару и сменив футболку на рубашку с длинными рукавами.

Ему вынесли стул, он улыбнулся нам и запел.

Песня была спокойной, даже какой-то лиричной, без того особого ритма, свойственного большинству его песен, и даже без знаменитого гортанного хрипа.

Казалось, он пел сейчас для себя — так, чтобы слышно было лишь нам, сидящим в метре-двух от него.

Вместо целого куплета он порой просто напевал под незатейливый мотив, улыбаясь победно восседавшим зрителям, — видимо, песня была еще заготовкой и слова ее, да и сама мелодия только появлялись на свет. А может, он импровизировал и на наших глазах рождалась новая песня? Может быть...

Пел он долго. Пел, не отрывая глаз от струн. Пел, не рисуясь своей отрешенностью, а так, как будто поверял нам свои мысли, извлекая их откуда-то из самых потаенных уголков своей памяти. Пел не откровенно открыто, навыплеск — как обычно, — а как-то бережно и вместе с тем доверчиво и искренне.

Мы сидели, затаив дыхание, боясь пошевелиться, повернуть голову, чтобы ничем не потревожить этих волшебных мгновений, которые так не часто выпадают на нашу долю.

Не помню, сколько прошло времени, пока он пел: пять минут?.. десять?.. может, полчаса? — не знаю.

Наконец он оторвался от гитары, поднял голову. Но смотрел не на нас, а куда-то поверх наших голов. Поднялся со стула и широко улыбнулся.

Я обернулась и не поверила своим глазам: зал был полон народа. Толпились в проходах, стояли в несколько рядов, облепили подоконники, сгрудились в дверях — здесь было сейчас не сто, не двести человек, а целая тысяча, не меньше! Как удалось им так набиться сюда, не потревожив песни, без единого звука, шума, скрипа, — это остается для меня загадкой и по сей день.

Может, Володина песня заставила нас забыть обо всем, что происходит вокруг? Может быть...

Зрители не сидели — все стояли, откинув сиденья, и — странное дело! — молчали. Молчали до тех пор, пока Володя не вскинул руки с гитарой над головой...

Это были не просто аплодисменты — это был какой-то шквал звуков: акустическая волна невиданной силы обрушилась на сцену и, казалось, сомнет, раздавит своей мощью певца с высоко поднятой в руке гитарой...

Далеко за полночь ушел со сцены Володя.

Зрители еще долго сидели в зале — сидели молча, сосредоточенные, задумчивые, как бы надеясь еще на то, что певец выйдет к ним еще раз.

Передавая термос, я напомнила:

— Через час на грим, Владимир Семенович, не забыли?

— Помню, — устало ответил Володя и, вытянув ноги, поудобнее устроился в стареньком венском кресле с отломанными подлокотниками.

Он закрыл глаза и отключился. До самой режимной съемки, которая начиналась в четыре утра.

Я вышла из клуба. Возле, облитые лунным светом, стояли грузовики с порожними кузовами. Машин было много, не сосчитать — ровно столько, чтобы привезти на концерт и развезти по полевым станам и бригадам всех зрителей, которым посчастливилось только что стать свидетелями чуда, и чудо это вряд ли еще повторится на их веку.

В моем мозгу пронеслось безапелляционно-ехидное: «Всех денег не заработаешь, а надорваться — раз плюнуть... Любит денежку, что и говорить...»

Простите нас

Это кладбище, пожалуй, самое тесное в Москве. Так что съемки начальной сцены фильма «Белорусский вокзал» представляли особую сложность —

трудно было найти свободный участок для эпизода «Похороны».

Место, наконец, было выделено, и еще вчера утром декоратор обносил участок лентой, цепляя ее за колышки по углам. А сегодня, в день съемок — ни колышков, ни ленты, а вплотную к нашему участку — там, где по замыслу режиссера должна была стоять массовка, — высился могильный холмик, заваленный еще не успевшими повять венками. На одной из лент я прочла надпись: «Дорогому другу от парашютистов-испытателей».

Режиссер Андрей Сергеевич Смирнов недовольно буркнул художнику-постановщику:

— Что теперь? Поместится твоя бутафория?

Рабочие уже крепили деревянный каркас «могильного холмика», а реквизитор подтаскивал к участку бутафорские венки.

Из автобуса стали выходить к площадке актеры.

Художник подошел к могиле парашютиста, поправил на венках ленты, отошел на несколько шагов и, прищурившись, сравнил оба холмика — настоящий и киношный — взглядом профессионала.

— Андрей! — позвал он режиссера.

Смирнов подошел и, проследив за его взглядом, покачал головой.

— Нельзя.

Художник пробурчал с сожалением.

— Леонардо, говорят, живого младенца позолотил — для модели... Искусство — штука жестокая...

Массовка толпилась, едва умещаясь в узком пространстве между могилами.

— Убрать бутафорию! — решился, наконец, режиссер.

Рабочие мигом разобрали мосфильмовскую могилу, люди обступили настоящую.

— Готовы? — спросил оператора Смирнов.

Помощник поднесла к объективу хлопушку.

Смирнов отыскал глазами меня, подозвал.

Евгений Леонов в фильме «Белорусский вокзал»

— Дети зачем? Уберите детей из кадра.

Я подошла к матери, которая держала за руки двух детишек — девочку и мальчика.

— Пусть они пока в автобусе посидят, — сказала я, пытаясь увести их с площадки.

Но женщина не выпустила их ручонок и молча отошла в сторону.

— Нет, вы-то останьтесь... Вот сюда, во второй ряд.

Женщина подумала и, отдав мне детей, послушно заняла указанное место.

Съемки закончились.

В салоне автобуса рассаживались актеры.

Впереди сидел Евгений Леонов, пристроив на коленях двух детишек. Он как-то удивительно быстро нашел с ними общий язык, и странно было слышать сейчас, после съемок напряженной, полной драматизма сцены, звонкий непосредственный ребячий смех.

— Поехали? — спросил шофер.

В открытую дверь машины я видела, как от могилы спешила к автобусу женщина.

— Быстрее! — поторопила я ее.

Женщина ускорила шаг, приблизилась к автобусу, но входить не стала.

— Саша! Катюша! — обратилась она к ребятишкам. — Скоренько, ну!

Братишка подхватил сестренку под руку и потянул к выходу.

Леонов шутливо придержал ее ручонку:

— Поедем сейчас. Куда же вы?

Девочка обернулась и ответила серьезно:

— Мы к папе пришли... Наш папка парашютист... До свидания, дядя Леонов, — и, чмокнув ладошку, она повернула ее к Леонову растопыренными пальчиками.

В автобусе стало тихо-тихо.

А женщина помогла детишкам спуститься по ступенькам и повела их от автобуса.

— Поехали? — снова спросил шофер.

Никто не ответил.

Встал Смирнов, потом Леонов, Глазырин, кто-то еще — вышли из автобуса и направились к могиле.

Женщина стояла, чуть сгорбившись, опустив голову. Стояла молча, не замечая толпившихся позади нее людей.

— Простите, — нарушил молчание Смирнов. — Простите нас...

Женщина чуть повернула голову и слабо кивнула: ей, наверное, было в эту минуту уже не до нас...

М. Зак

Кино — как зрелище

Кинематограф — искусство зрелищное, и мы всегда мечтали, чтобы наши фильмы были зрелищно интересными...

Я люблю слово «фотогения». В 20-е годы это слово определяло понимание того материала, который давала жизнь.

А. Головня. Из последнего интервью [1]

Немые фильмы идут только на специальных сеансах в «Иллюзионах». По существу, они выключены из нашего кинематографического обихода. Правильно ли это или нет — отдельный вопрос. Но вот что любопытно. Как только в кинематографическом процессе намечаются некие эстетические рубежи, происходит известная смена художественных воззрений, так тут же экранное прошлое с внезапной, чисто монтажной быстротой настигает настоящее: опыт немого кино становится производственным студийным фактором.

Почему бы это?

Прежде чем обратиться к суждениям теоретического толка, выберем примеры из практики. На разных рубежах появляются фильмы словно бы пограничного свойства, которые служат опорными звеньями эстетического поиска. Из них самый знаменитый, конечно же, «Чапаев». Он обозначил союз двух кинематографических этапов: по словам братьев Васильевых, им «удалось наметить правильное соотношение приемов киновыразительности... идущих от так называемого «аттракционного» и «монтажного» кино, и приемов, идущих от раскрытия человеческих образов...» [2] Когда война уплотнила и сжала все жизненные процессы, в том числе творческие, на экране появились лица женщин, стариков, детей, снятые с типажной выразительностью немого кино; выкладываясь в кольцевую композицию, они окружили и включили в себя героиню «Радуги». Первое, что бросилось в глаза в фильме «Летят журавли», — это то, что экран стал непривычно зрелищным. Потом пришло понимание особой емкости фильма. Одно неразрывно было связано с другим. Чтобы уложить в среднеметражный фильм фронт, Москву и тыл, потребовались «вечное кружение» камеры, монументальные панорамы, острые ракурсные съемки, монтажные образы, доведенные до символов, и многое другое из арсенала выразительных средств кино 20-х годов. Изображение зазвучало, заговорило — наряду со словом. Термин «ретро» еще не был тогда в ходу, критики писали о возрождении кинематографической пластики.

Эти и другие такие же известные примеры нуждаются в одной теоретической поправке. В подобных случаях надо бы говорить не столько об эстетике немого кино, сколько вообще о природных возможностях экранного зрелища, открытых в первые два десятилетия, но рассчитанных на гораздо более долгие сроки. Речь идет, таким образом, не о смене «немого кино» «звуковым», и не о «ретро» или «возрождении», а о генезисе кино как искусства. «Пограничные» фильмы нагляднее зафиксировали этот ход благодаря тому, что в них произошла своеобразная синхронизация процессов исторических и творческих.

Что дает нам эта поправка в плане методики?

Вероятно, самое главное — критерий, необходимый для борьбы с потоком серых, ремесленных фильмов, которым свойственна «бескрылая описательность» вместо «крылатой изо-

[1] «Экран 79/80». Сб. М., 1982, с. 46.

[2] «Чапаев». Сб., 1936, с. 65.

бразительности», если воспользоваться определениями А. Мачерета. В них слышен полемический протест. Он направлен против тех, кто уповает на внешнюю схожесть кадров с реальностью, а на самом деле — иллюстрирует даже не саму реальность, а якобы снятую с нее литературную копию. Вот одно из замечаний на этот счет: «...на данном этапе мы испытываем чувствительный крен в сторону литературности... мы являемся свидетелями литературно отснятых и склеенных, а не смонтированных картин» (Э. Шенгелая) [3].

Легко возразить, что это лишь одна ветвь кинематографического искусства, связанная с поэтическим восприятием мира и живописным строем кадров. Есть и другое направление, где жизнь снята в формах жизни, без зрелищной гипертрофии. Не будем делать вид, что оба направления мирно уживаются. Творческий спор между ними реален. Если С. Урусевский, верный своей художнической натуре, прокламировал «создание образа, доведенного до гиперболы» [4], то, скажем, Е. Габрилович и Ю. Райзман даже в пафосных сценах, не рассчитанных на обыденное восприятие, стремились к натурности, увиденной в ее земном облике. Драматург услыхал во время съемки сцены из «Коммуниста», где Губанов валил лес для топки паровоза, как режиссер настойчиво обуздывал темперамент Е. Урбанского: «Руби, как рубят. Обыкновенно!». Е. Габрилович заключает: «Гипербола сразу становится правдой, а не романсом» [5]. Еще раз воспроизведем в памяти эти кадры, озвученные стуком топора, тяжким дыханием, треском падающих деревьев; медленно наступают сумерки, приглушая цвет сосновой коры, и ритм сцены ослабевает, как смертельно уставший человек. Зрелищность исполнена духовного смысла, который переведен в достоверный физический статут. И лишь однажды в наборе кадров мелькнет: герой в позе Атланта упирается руками в колонну ствола... Акцентированный кадр мгновенно, импульсивно излучает живописную традицию. Будучи малой монтажной клеткой, он не способен нарушить общий строй кадров, непохожих на музейные слепки. Но во многом благодаря этой клеточке все изображение уходит от обыденности.

Хотя пример из «Коммуниста» — вполне частный случай реализации кинематографической гиперболы, в нем есть и типологические свойства. Натура (в широком понимании, включая человеческое поведение), попадая на экран, оказывается продолжением духовной, культурной традиции. По сути, «гиперболизм» С. Урусевского, ученика А. Родченко и В. Фаворского, следует в русле той же традиции. Контрастные художественные воззрения, если обратиться к истокам, не лишены сходства.

Не следует, однако, думать, что в этом сходстве проявляются черты достаточно распространенной методики, когда хотят все примирить и сгладить внутри общего кинематографического потока. Такая методика способна нивелировать любую творческую индивидуальность, убоявшись жупела «борьбы» стилевых направлений и образований. Привести к общему знаменателю того же С. Урусевского весьма затруднительно, особенно в ключевых для него сценах, таких, как съемка «байги» (козлодрания) из «Бега иноходца», где было снято и склеено 60 крупных планов — каждый меньше метра, — чтобы перевести в кадры айтматовскую строчку: «Дорога стремительно уплывала под ноги, солнце катилось навстречу, падая с неба огненным шаром...» На экране движение сливалось в образ движения, и вдруг все обрывалось стоп-кадром: лошадь и человек влетали в круг красного солнца. Такова была экранная метафора победы.

Другое дело, что диалектика сходства и различий должна быть изучена вплоть до корневой системы. В этом смысле вопрос о зрелищности в равной мере связан с природными свойствами экранного искусства и с его социальной конкретикой. Революционный пафос фильмов С. Эйзенштейна, человеческая природа картин В. Пудовкина, фольклорная поэтика замыслов А. Довженко, программа документализма в работах Д. Вертова — любое из этих и других

---

[3] «Жанрово-стилевые искания современного кинематографа республик Закавказья». Сб. М., ВНИИК, 1982, с. 15.
[4] «Искусство кино», 1966, № 2, с. 28.
[5] «Советская культура», 1973, 7 декабря.

свойств, при всех их отличиях, в основе своей имело определяющую доминанту: стремление рассказать языком нового искусства о поступи истории и народных масс. Социальная цель вызвала к жизни многообразные зрелищные средства — по-особому емкие, способные заключить в рамки экрана поток событий и людей, определила качественно новую ступень кинематографического мышления, постановку такой задачи, которая выводила молодое искусство на уровень классических традиций.

Уроки прошлого сегодня красноречиво заявляют о себе, особенно в тех случаях, когда возникают замыслы, отмеченные чертами социальной масштабности. Причем традиции эти, сами ставшие классическими, вторгаются в мировой кинематографический процесс. Пример такого фильма, как «Апокалипсис сегодня», показателен. Неоднозначный в своих выводах, допускающий различные толкования, фильм в главном подчинен идее антимилитаризма. Грязная война во Вьетнаме снята с вертолетов, в ходе воздушной атаки на деревню, в кадрах, где грохот ракетных залпов оркестрован аккордами «Полета валькирий», и она же снята вплотную, когда глазное яблоко во весь экран подернуто напалмовой гарью, война превращена в зловещий «аттракцион». Имеющий прямое отношение к политической злобе дня, замысел Ф. Копполы реализуется в кинематографической манере, по-своему близкой к эйзенштейновской поэтике, вплоть до прямых цитат: параллельный монтаж кадров ритуального жертвоприношения буйвола и убийства полковника Курца достаточно точно воспроизводит фрагмент бойни из «Стачки». Добавим, что «режиссер Роберт Стуруа попал в монтажную кинорежиссера Копполы, на столе которого лежал эйзенштейновский «Октябрь» [6].

Несколько раньше, в конце 60-х, М. Ромм уловил возрождение в кино «аттракционной» зрелищности. В статье «Возвращаясь к «монтажу аттракционов» он доказывал, что ранняя теория С. Эйзенштейна о принципах активного воздействия искусства на зрителя открывала коренные свойства экранных образов, справедливых и для последующих десятилетий: «...если более глубоко вдуматься в то, что понимал Эйзенштейн под «монтажом аттракционов», то он говорил о природе искусства вообще, природе всякого искусства, которое должно поражать и привязывать человека к себе, заставлять его смотреть, слушать и до конца чувствовать то, что хочет выразить автор...» [7]. В начале статьи Ромм вывел формулу, может быть, даже более актуальную для дня сегодняшнего: «...жизнеподобие, которое возвращает себе кинематограф, — ни в коем случае не должно сопровождаться потерей острого зрелищного характера нашего искусства» [8].

Было бы неверным видеть в советском и мировом кино продолжение линии одной лишь поэтики, имевшей, как известно, помимо сторонников, своих противников. Французский критик и теоретик А. Базен потратил немало усилий, чтобы доказать бесперспективность так называемого «аналитического» монтажа, дробящего, по его мнению, мир на тысячи кадров-кусков. Не ограничиваясь технологией и стремясь к философскому осмыслению съемочных приемов, А. Базен призывал к такому «кинематографическому повествованию, которое было бы способно, не дробя мир, раскрыть потаенный смысл вещей и существ в их естественном единстве» [9]. С. Эйзенштейн, чьи монтажные принципы оспаривал А. Базен, видел в «единстве» нечто большее: «Нам микрокосм монтажа не мог не рисоваться картиной единства, которое во внутреннем напоре противоречий раздваивается, чтобы вновь собираться в новое единство на новом уровне...» [10] Диалектический ход мысли, выраженной в монтажной форме, — вот что влекло его как практика и теоретика. Нет сомнений, что эти вопросы впрямую были связаны со зрелищной природой киноискусства.

В ходе полемики выявились точки соприкосновения советского кино и опыта мирового кинематографа. Выдвинутый тем же А. Базеном на основе опыта неореализма термин «план-

[6] «Жанрово-стилевые искания современного кинематографа республик Закавказья», с. 16.

[7] Ромм М. Избр. произв. в 3-х т., т. 1. М., 1980, с. 317.

[8] Там же, с. 309.

[9] Базен А. Что такое кино? М., 1972, с. 101.

[10] Эйзенштейн С. Избранные статьи. М., 1956, с. 189.

эпизод», иначе говоря, такой способ непрерывной съемки, когда монтаж обходился без ножниц и клея, а целая сцена порой укладывалась в один кадр, сближался с «глубинной мизансценой», как определял ее М. Ромм. Впрочем, сам он отказался от подобного строения внутрикадрового пространства, когда обратился во время работы над «Обыкновенным фашизмом» к опыту монтажного фильма, который возник в недрах немого кино.

Диалектика сходства и различий наглядна, она демонстрирует, подчеркивает движение выразительных средств и зрелищных форм экранного искусства. Разве противоречит мысли А. Базена о «примате изображения реальности над драматургическими структурами» [11] известное суждение С. Эйзенштейна о «пиетете» советских кинематографистов перед новой действительностью? Объясняя, как мировоззренческие мотивы смыкаются с творческими, он говорил: «Социально-психологическую предпосылку к тому, что мы типажно в порядке неприкосновенности воспринимали явления и людей нашей революционной действительности, я вижу в том, что, вернувшись с гражданской войны, мы впервые встретились с этими явлениями. У нас волей-неволей возник пиетет при первой встрече...» [12]

Зрелищность, связанная с типажной методикой, с монтажом аттракционов, не занимает собой все ложе традиций. Их масса разнообразна, она поворачивается в разные периоды разными сторонами в зависимости от ракурса, избранного художником. Иногда эти грани причудливо сталкиваются в авторском сознании. Нынс маститый режиссер М. Швейцер не без юмора вспоминал, как будучи студентом ВГИКа намерен был делать фильмы, сразу похожие на работы С. Эйзенштейна и на картины С. Герасимова. В этом наивном, казалось бы, замысле было зерно истины. Недаром М. Ромм в лекции студентам своей мастерской, говоря о «втором плане», оперировал творчеством тех же самых мастеров, пытаясь наглядно обрисовать зрелищный синтез: «...нужно учиться сочетать обе эти линии, то есть, не теряя чистоты выразительного кинематографического рисунка с его монтажностью, с его зрелищной остротой, с его сильным зрительным эффектом, с его сосредоточенностью на основных ударных местах, суметь все же внести в картину богатое жизненное общее содержание...» [13]

Здесь затронута одна из вечных кинематографических проблем: как вместить в кадр, при его обдуманном строении и впечатляющей композиции, наибольшее количество реального материала? И при этом увлечь зрителя, а не перегрузить его избыточной информацией? Скрестить имена и фильмы С. Эйзенштейна и С. Герасимова, двух столь разных мастеров, можно лишь в методологических целях, для наглядности. На съемочной площадке эту задачу каждый решает сам.

Опыт прошлого и в данном случае способен подсказать, а порой и предостеречь. Катастрофы, всякого рода приключения в качестве зрелищных ударных моментов, раздвигая рамки предусмотренных для них жанров, не раз захватывали гораздо бо́льшие экранные площади. При этом ссылались на классические образцы, например на финалы гриффитовских картин, где природные катаклизмы служили мощным натурным фоном для развязки чисто мелодраматических сюжетных линий. В. Пудовкин, с его ледоходом в «Матери», не отделял себя от опыта мирового кино; бег Павла по шатким льдинам несомненно повысил зрелищный эквивалент кадров. Но режиссер им не ограничился, снабдив эти кадры новым образным смыслом, он сложил их в знаменитую кинометафору: «половодье революции».

...Сколько же других изготовителей картин, зарубежных, да и наших, не сумев «перейти реку», довольствуются первым шагом! Надеясь, что зритель будет увлечен хотя бы тем, что приключилось с героями. Хуже всего, что эти надежды часто оправдываются; зрелищная природа кинематографа настолько продуктивна, что способна питать собой хилые от рождения замыслы. Вот тут не лишним будет напомнить мысль, высказанную еще в эпоху немого кино, но не потерявшую свою злободневность.

[11] Цит. по кн.: Феллини. М., 1968, с. 104.
[12] «За большое киноискусство» Сб М., 1935, с. 27
[13] Ромм М. Избр. произв. в 3-х т., т. 3. М., 1982, с. 451.

«Ни один фильм, — писал известный датский исследователь Урбан Гад, — не может обойтись без сильных эффектов, заменяющих сильные слова; но показателем неразвитого художественного вкуса является употребление этих эффектов ради самих себя, — когда автор воображает, что действие равнозначно приключению» [14].

В этом месте статьи положено расписаться в любви к приключенческому жанру, перечислить его особенности, назвать внушительные цифры кинопосещений. Оговорки подобного рода стали почти обязательны не только для критиков, но и для тех, кто непосредственно снимает в огне и дыму различные транспортные средства, бегущие по рельсам, плавающие или летающие. Возьмем, к примеру, горящий танкер из фильма «Тревожное воскресенье» и приложенную к нему столь же типовую оговорку режиссера Р. Фрунтова: «Очередная попытка в жанре фильма-катастрофы» — так, возможно, подумает читатель. Нет, это не так. Если наша картина будет восприниматься лишь как щекочущее нервы зрелище, мы будем считать, что потерпели неудачу... все, кто принимал участие в работе, были едины в искреннем стремлении сделать фильм прежде всего о современном рыцарстве...»[15]

Иронизировать по поводу таких авторских деклараций проще всего. Вряд ли это уменьшит тягу к «фильмам-катастрофам», которые действительно в свое время сыграли определенную роль в рекламе зрелищных возможностей кино, пересадив часть зрителей от домашних экранов в кинотеатры.

Этим и родственным им вопросам были посвящены статьи критиков К. Разлогова и В. Дмитриева, опубликованные в журнале «Искусство кино», где достаточно остро, заинтересованно были поставлены проблемы развлекательного, зрелищного кинематографа. Сразу же скажу, что в их диалоге мне близка позиция В. Дмитриева, который хочет знать не только цифры посещений того или иного фильма, в том числе приключенческого, но и реальную цену успеха. Из чего она складывается? Вот здесь начинается спор: в ход идут возвышенные теоретические постулаты, вроде обязательной «чистоты жанра», и примелькавшиеся названия фильмов, которые вдруг, попросту, с обезоруживающей ясностью выявляют точку зрения критика. Собираясь дальше писать о «Родне», я с особым чувством прочел у К. Разлогова, что авторам этого фильма свойственно «почти неприкрытое пренебрежение к своим героям и их проблемам...» [16]. До сих пор мне казалось, что если и можно в чем-то упрекать В. Мережко и Н. Михалкова, то именно в «неприкрытом» и без всякого «почти» любовании Марией и актерскими возможностями Н. Мордюковой. Стоит ли после этого питать надежду, что столь разные точки зрения в конце концов в результате спора сблизятся?

Но как бы то ни было, разговор о сильно действующих кинематографических средствах далеко не окончен, тем более что сама жизнь не скупится на «экстремы»...

В одном из номеров журнала «Огонек» довелось прочитать очерк о работе железнодорожного транспорта, где рассказывалось, как однажды, выйдя из купе, пассажир увидел у своих ног торчащую голову. Выяснилось, что вагон был настолько стар, что человек, проходя по коридору, провалился сквозь пол, но, к счастью, не достиг колес, потому что уперся в какую-то коробку под вагоном.

На таком реальном фоне сюжетное происшествие из фильма «Остановился поезд» не выглядит необычным. Об этой работе А. Миндадзе и В. Абдрашитова немало писали и говорили, причем заслуженно. Имеет смысл вернуться к ней по той причине, что само произведение являет собой редкий пример «фильма-антикатастрофы»; авторы поплатились за смелость немалым числом зрительских непосещений, и все же их замысел по праву входит в круг разговора о зрелищных возможностях экрана и о способах их использования.

«Остановился поезд» пренебрег этими возможностями; взамен катастрофы было снято нечто совсем иное: люди высыпали из вагонов, разбрелись в лесочке, чирикают птички, зазве-

[14] Гад У. Кино. Л., 1924, с. 10—11.
[15] «Советский экран», 1983, № 8, с. 5.
[16] «Искусство кино», 1984, № 1, с. 79.

нела посуда, уже пробуют затянуть песню и вообще, как сказано в сценарии, «пассажиры... охотно вписались в пейзаж летнего дня». Нет ли здесь неправды, авторского насилия над сюжетной ситуацией? Ведь машинист погиб... В атмосфере невольного пикника различим, конечно, полемический тон. Но таковы структура картины и общий замысел. В чем его существо, если видеть содержательную и зрелищную стороны кадров?

Сделаем одно отступление. Будучи самым массовым, искусство кино обращается к таким проблемам бытия, над которыми бьются социология и другие общественные науки: коллектив и личность, герой и масса, человек в системе себе подобных. В первые годы нашего кино «герой-масса» закономерно занял место в авангарде идейных и художественных поисков. Он не выглядел обезличенным, слагаясь из мозаики выразительных лиц, фигур, будто уловленных режиссерским взглядом и камерой оператора в потоке исторических событий. С течением времени образные связи между героем и людским сообществом усложнились, привычные, казалось, устоявшиеся понятия и категории в известном смысле трансформировались. Борьба со стереотипами обыденного сознания, с негативным смыслом массовых, нередко обывательских представлений становится предметом кинематографического исследования. Главная его цель — высвобождение духовных резервов личности.

Эта проблематика вошла в состав фильма «Остановился поезд», но вошла преображенной, без внешней публицистики, на основе реальной натуры.

...Гроб с телом погибшего выносят не из дома (так было в сценарии), а с поворотного круга депо; зрелищно внушительная производственная натура, вобрав в себя траурное шествие, кладет начало легенде о герое, который спас пассажиров. Легенда набирает силу, охватывает людскую массу, локализуется в кабинетах, выплескивается к подножию памятника. На ее пути возникает фигура следователя. Он отбирает у людей красивый и в чем-то выгодный миф, заменив его протоколом, где указаны конкретные виновники аварии.

Авторская концепция правдива, она правдива и в своем экранном, пластическом выражении. Ложная идея, персонифицированная в облике множеств, опровергается во имя истины, хотя ее носитель по видимости одинок. Кино, воспитанное на чувстве коллективизма, не остановилось перед тем, чтобы исследовать проблему массовых стереотипов и противопоставить им ценность единичного духовного поступка. Для этого кадры, снятые Ю. Невским, вплотную приблизились к натуре, их зрелищность выглядит аскетически строгой, зато содержательный смысл возрос.

Приживление традиций не происходит механически. Это еще раз доказал «Остановился поезд». Причем не только в той части, где катастрофа заменилась пикником, а дом — поворотным кругом. Натура обусловила и другие изменения, связанные с природой актерского творчества, с типажными признаками исполнителя.

Кто будет спорить, что «человеческая натура» на равных входит в понятие «зрелищность», решительно корректируя образный ряд фильмов? Б. Балаш в свое время сделал одно точное наблюдение: он назвал красоту Греты Гарбо «оппозиционной» (по отношению к буржуазному обществу). Олег Борисов, исполнитель роли следователя, вряд ли нуждается в сравнении с прославленной актрисой. Но они вполне сопоставимы, если иметь в виду их зрелищные функции, во многом обусловленные внешними данными. Сыграть положительного героя, вопреки канонам, человеком «неприятным во всех отношениях» — на это актеру не только надо было отважиться, но и реализовать замысел в манере жесткой и даже жестокой (по отношению к самому себе также); следователь, должностное лицо, уверенный в своей правоте, действует, не заботясь, какое у него при этом выражение лица, на котором невзгоды, чужие и свои, отложили рельефный след. Получилось лицо-биография. Памятная по немому кино типажная практика не исчезла вовсе, она существует в актерском творчестве как его естественная, природная часть.

Надо было Н. Мордюковой через много ролей и лент вернуться на родную почву, чтобы

сыграть (точнее, выявить) кубанский темперамент, заложивший основу характера, чрезмерного по всем обычным статьям. В нем нет привычного комедийного преувеличения, хотя подобное решение напрашивалось. Автор сценария В. Мережко продолжает быть верным той малой родине, откуда он приводит на экран своих героинь. Одна из них досталась Н. Мордюковой, которая окунулась в памятную с детства человеческую среду. Это своеобразное «местничество»: натура вместе с актрисой сыграла свою роль — роль Марии из «Родни».

Было бы странным сегодня выбирать исполнителей по месту рождения или по социальной принадлежности родителей. Школа актерского перевоплощения по-прежнему пожинает свои плоды на сцене и на экранах. Но стоит ли совсем пренебрегать «типажными» биографиями, особенно в том случае, если она, биография, талантливо изложена в прозе, как у Л. Гурченко? Выбор актрисы на главную роль в «Карнавальной ночи» был, наверное, случаен (поет, танцует, пластична), а вот роль официантки в картине «Вокзал для двоих» досталась ей, по признанию Э. Рязанова, не только в силу ностальгических чувств, связанных с их первой совместной работой, но и благодаря детству актрисы, которое прошло в оккупированном немцами Харькове, где жизнь обернулась для нее ох какой неприглядной стороной, потребовав совсем другой пластичности и приспособляемости к тяжким обстоятельствам. Понятие духовной типажности входит теперь в сумму актерских определений — наряду с внешними данными. В союзе они, несомненно, влияют на «видео» фильма, на его зрелищный облик.

Справедливости ради приведем другое мнение, авторитетное и прямо противоположное по смыслу: «Губит зрелищная природа кино. То, что кино — зрелище, сидит в нас гвоздем. Невольно происходит насилие над сокровенной жизнью персонажа в угоду жесту, взгляду, повороту, крупному плану» [17].

Это говорил В. Шукшин. Неожиданное суждение нельзя понять правильно, если не рассматривать его в контексте шукшинской эстетики. Она замешана на естественности. Природное, достоверное ему хотелось сделать кинематографическим. Он любил Габена, думал о его неповторимости, а затем, побывав во Франции, увидел популярного актера словно бы размноженным в облике простых крестьян. Шукшин обрадовался: наблюдение подтверждало его тягу к естественному, как в жизни, поведению человека на экране. Он писал о старухе, что заменила собой актрису на съемках «Калины красной», удивляясь, как она точно выверила роль Куделихи. «...Через искусство к хронике, через продуманность — к естественности...» — продолжал он, утверждая в качестве критерия актерской игры «пластику реальной действительности на экране» [18].

Было бы неверно делать отсюда вывод, что документальная природа кинематографического зрелища, натурность в самом широком смысле слова полностью обусловливают актерское творчество в кино. Да и сам Шукшин, когда надо было, умел играть, легко подчиняясь условной шаржированной манере, как, например, в буффонадных кадрах «завоевания» Егором Прокудиным провинциального городка. Но столь же неверным было бы напрочь сбрасывать со счетов, применительно к актерским судьбам и лицам, онтологические свойства кино, рожденные фотографией и фактографией.

Списано с натуры — эта характеристика, если речь идет об изобразительных искусствах, освящена вековыми традициями и от частого употребления стала общим местом. В кино она не так расхожа, вернее, ее нередко толкуют в чисто производственном смысле: столько-то календарных дней — съемки на натуре, столько-то — в павильоне. Между тем режиссерские биографии порой были зависимы от выездов в экспедиции. В одном из сборников «Кино и время» опубликованы письма В. Пудовкина к актрисе немого кино А. Судакевич. В них отразился процесс самопознания художника. Одно письмо Пудовкин написал, находясь в Бурят-Монголии на съемках «Потомка Чингисхана». Основным мотивом этого письма, зри-

[17] Шукшин В. Вопросы самому себе М., 1981, с. 186.

[18] Там же, с. 192—193.

мым и слышимым, служит... ветер: «Ух, здорово визжит ветер! Ему есть где развертываться... Сегодня во время съемки я, стоя в центре гигантского кольца горизонта, видел, как где-то в одном конце вертелась снежная буря, в другом отчаянно сияло солнце, а в третьем, упираясь в фиолетовое озеро, стояла радуга» [19].

На экране ветер превратился в социальную «бурю над Азией». Произошел скачок из реальности в кинематографическую символику. Когда натура подсказывает какие-то стороны быта, уклада жизни, детали, это понятно. Но определить собой зрелищный напор финала, преобразиться в итоговое монтажное действо, стать гигантской кинометафорой — для всего этого нужен был художнический процесс, выходящий за рамки «Потомка Чингис-хана». Перебирая его отдельные звенья, видишь особенности масштабного режиссерского мышления, разогнанного историей, обращаешь внимание на природные свойства кино, то есть на зрелищность, выделяешь стилевые признаки того этапа, когда из документированной (письмом!) кинопрозы возникла стихия кинопоэзии. Роль натуры, «пиетет» перед реальностью в этом процессе были основополагающими. В главном они определили собой зрелищный ряд.

Но ведь опять это — далекое немое кино...

Стоит повернуться к современности, как дистанция сократится на глазах. Л. Шепитько училась у А. Довженко. Она училась постигать возможности такого кинематографа, когда экранные слепки с реальности, внешне достоверные и точные, выкладываются в композиции, исполненные метафорического смысла. Лента «Восхождение» начинается с планов, похожих на хроникальные, рисующих в подробностях трагический быт белорусских партизан. Взгляд режиссера и операторов В. Чухнова и П. Лебешева настолько точен и цепок, что успевает в пылу быстротечного боя заметить, как облепленные мокрым снегом гильзы не лезут в патронник винтовки. И только потом, из суммы реальных, бытовых подробностей рождаются метафорические образы: лицо героя, утончаясь от голода и лишений, приближается к лику; деревенская улица, ведущая к виселице, видится дорогой на Голгофу. Кино подключается к эстетическому процессу, берущему свое начало в веках, не теряя при этом социальной конкретности.

Как возникает этот образный слой, пластически достоверный и вместе с тем возвышенный? Съемки велись в Муроме. «Со стороны реки поднималась к площади улица, по которой восходили герои к своему бессмертию. Вот эта улица, идущая на подъем, это восхождение дали впоследствии название и самому фильму» [20].

Художник Ю. Ракша, чьи слова мы только что привели, — участник съемочной группы. Казалось бы, его свидетельство есть ответ на вопрос. Не будем, однако, упрощать: процесс идет скрытым ходом, он гораздо сложнее, чем его видимая часть. Надо вернуться на белорусскую землю в военное лихолетье, насмотреться хроник, войти в мир «Сотникова» В. Быкова, воспринять писательское слово и только потом — подняться по крутой улице Мурома. Для Л. Шепитько восхождение началось еще раньше, в годы учебы у художника, который мыслил фольклорно-зримыми образами.

В новой своей повести «Знак беды» В. Быков одно из мест действия так и назвал — «Голгофа». Это холм каменистой земли, политой крестьянским потом. Вероятно, можно говорить об обратной связи между словом и кадром? В любом случае ясно одно: зрелищные формы впитывают в себя, наряду с общим культурным слоем, видимую натуру, будь то монгольская степь или прибрежная улица, чтобы преобразить их затем в экранную реальность. Как ни разведены временем «Потомок Чингис-хана» и «Восхождение», поэтическое обобщение, достигнутое средствами кинематографической пластики, в том и другом случае можно документировать природой.

Дарование А. Довженко и его педагогический опыт, режиссерская мысль В. Пудовкина и фотография А. Головни при всех индивидуальных свойствах этих мастеров имеют общекинематографическое значение; показателен сам

[19] «Кино и время». Сб., вып. 4. М., 1981, с. 141.

[20] «Современные тенденции развития советского кино» Сб М., 1981, с. 158

путь замысла: от реальности, увиденной в ее природных, естественных формах, к экранной реальности, обогащенной глазом и чувством художника. Как чутко уловили эту особенность тогдашних немых фильмов современники! Генрих Манн писал, что в «Конце Санкт-Петербурга» режиссер «заставляет самое жизнь пройти уже пройденный этап» [21], то есть в экранном варианте повторить то, что было в действительности. А. Луначарский оценивает «Мать»: «Будто по какому-то волшебству оператор мог непосредственно фотографировать самое действительность» [22]. Характерно, что оба прибегают к одной лексической форме: словечко «самое» появляется как необходимое определение близости пудовкинских кадров к действительности.

Много ли мастеров, даже из крупных, способны сегодня похвастаться такими совпадениями? Зато сколько угодно фильмов, которые «грешат слабым наблюдением жизни» [23], если воспользоваться мыслью М. Ромма. Однако при чем тут зрелищность? Это же общая беда, она касается всех сторон кинематографа, начиная со сценарного замысла. Но в том-то и дело, что заметнее всего она проявляется на серой экранной поверхности, хотя и расцвеченной красками шосткинской «Свемы». Прошлое может служить в данном случае точкой отсчета по шкале художественности. Вот почему обращение к давним урокам не есть, на наш взгляд, очередное киноведческое «ретро», а одна из производственных необходимостей.

Прошлое не обязательно должно теряться в глубине десятилетий (по меркам кино десятилетие — срок огромный, одни 70-е дали около полутора тысяч фильмов). Шукшин, который полемически бросил свою фразу о губительной силе зрелищности, в другом месте создает ей едва ли не панегирик: «Пора сказать об операторе фильма М. Пилихиной. Это ее рук дело — и снег девственной белизны, без которого, пожалуй, некий микроб нечистоплотности и проник бы в сцену... и пустая ночная улица, такая гулкая, чистая, мокрая, такая необычайно просторная, и водоворот первомайской демонстрации, живой, нестандартный, и двор московский с землей, утоптанной под турником, и со следами дневного детского мира» [24].

Кто видел «Мне 20 лет», догадается сразу, какой фильм Шукшин имел в виду. Названо имя оператора, замечательного мастера своего дела. Думается, что роль Г. Шпаликова и М. Хуциева не менее велика в создании пластического облика фильма. Его опыт по сей день явно недооценен. А это плохо, так как речь идет не об этических вопросах (воздадим, мол, наконец, должное мастерам и мастерству), а об эстетических накоплениях.

Репортажная съемка, часто с рук, позволила впечатать героев в уличную толпу, в массовые сцены, такие, как демонстрация или Политехнический, они, эти сцены, оказались слагаемыми пластического народного образа. Протяженность самих кадров, казавшаяся порой излишней, внешне была далека от монтажной серии коротких, как правило, кадров из немых картин. Но в этой продолжительности накапливалось важное свойство — пристальность киносмотрения за человеком в кадре. Уместно вспомнить, что одна из первых картин В. Пудовкина вначале так и называлась — «Поведение человека» («Механика головного мозга»). Ассоциация эта не выглядит логически стройной, она скорее поэтического свойства. Важно лишь подчеркнуть, что традиция, хотя и видоизменилась в своем зрелищном облике, была продолжена.

Пластическая композиция «Мне 20 лет» словно бы растягивалась на целый город, чтобы в итоге сложиться в емкий образ: Москва выглядела в кадрах как один большой дом. В основе такой композиции лежало поэтическое чувство, которое прорывалось на поверхность изображения звучащими строчками Пушкина, Маяковского, современных поэтов.

К шукшинскому перечню сцен из фильма «Мне 20 лет» можно было бы прибавить и стремительное монтажное чередование кадриков, развернувшихся лентой бега вниз по лест-

---

[21] Цит. по кн.: Караганов А. Всеволод Пудовкин. М., 1973, с. 89.
[22] Луначарский о кино. М., 1965, с. 143.
[23] Ромм М. Избр. произв. в 3-х т., т. 3, с. 458.
[24] Шукшин В. Вопросы самому себе, с. 121.

ницам: так, на избытке молодых сил, снята и смонтирована сцена встречи друзей. Недаром она бередит память о взлете — по ступенькам — героини «Журавлей»! Пластическая перекличка открывает пространство для других сравнений. Вновь затронута проблема зрелищной емкости кадров, обязанных вместить многое, в том числе — своеобразную интенсификацию чувств. И еще одна лестница, снятая снизу вверх, нарочито замедленно, когда с каждого нового марша падают в пустоту цифры телефонного номера, эхом откликаясь, повторяясь в другом голосе. Обыденная, как сам телефонный номер, житейская ситуация превращена — благодаря «диалогической» манере съемки — в поэтическое событие. Или те самые кадры ночного движения навстречу друг другу, по ориентирам мигающих светофоров — удивительные не только переданной в них поэзией земного притяжения, но и тем, что в кадрах действительно снята строчка из сценария: «Спят восемь миллионов человек». Строчка чисто литературная, без указания на конкретный съемочный объект, и все же вот — снятая... Это к вопросу о переводе литературной образности в зрелищную.

Любопытное свойство у этого фильма: изображение иллюзорно похоже на реальность, чувственно, узнаваемо, как московские дома и улицы, а полученные впечатления, которые, казалось бы, можно разметить по адресам, готовы выйти за пределы кадров и сцен — в некие суждения проблемного толка. Конкретная пластика взывает к обобщению.

Мы привычно и почтительно используем термин «народная», когда говорим о таких памятных сценах, как «одесская лестница» или «психическая атака». Выстроенные на открытом единоборстве социальных, классовых сил, они, эти сцены, моделировали развитие выразительных средств и зрелищных форм кино. Менее привычным было бы поставить в этот ряд хуциевскую «первомайскую демонстрацию».

Собственно, почему?

Народность как эстетическое свойство нашего киноискусства закономерно извлекается из содержания кадров, погружающих зрителя в атмосферу боев, в эпоху грозных катаклизмов. Это согласуется с традициями русского искусства и литературы. Вспомним тютчевское: «Счастлив, кто посетил сей мир в его минуты роковые...» Поэт едва ли не провидит кино: «Он их высоких зрелищ зритель...» (!) Но вспомним также и пушкинскую иронию: «И нет ли голода, войны или подобной новизны?» [25] Историческое народное самосознание проявляется в лирическом чувстве, в карнавальной праздничной атмосфере, а не только в «минуты роковые». Живописная зрелищная традиция знает и трагическое «Утро стрелецкой казни», и праздничный колорит «Взятия снежного городка» Сурикова.

Новая зрелищность, которую открыл экран, вобрала в себя эту традицию. Изобразить коллективное действо во всем его праздничном масштабе — эта постановочная цель была не менее почетна, чем любая другая, связанная с народной темой.

Постановщик фильма «Мне 20 лет» следовал традиции, конечно, по-своему, вроде бы излишне расточительно, когда мощный народный фон, крупную зрелищную форму использовал не для того, чтобы, скажем, впрямую показать революционные события или пластически развернуть идею защиты социалистического отечества, а — по сюжету — для знакомства двух молодых людей. Непривычно скромная сюжетная задача, вероятно, могла в свое время заслонить истинные размеры сцены. Содержание ее прочитывается в каждом из сорока кадров, уложенных в тело сцены, ключевой в системе фильма, чей главный смысл как раз и видится в этом пластическом, зрелищном воссоединении героев со временем революции и с годами войны.

Пустив по улицам Москвы красногвардейский патруль, сменившийся солдатами в плащ-палатках, а затем — десятиклассниками в первое утро, свободное от школьного звонка, М. Хуциев открыл таким условным зачином историческую перспективу фильма. Зрительный «эпиграф» смонтировался с последующими кадрами, скорее документальными по своему облику. Эта стыковка получилась естест-

[25] См. об этом: Листов В. «Евгений Онегин» как исторический роман. Болдинские чтения. 1982, с. 62—73.

венной, потому что хроникальный стиль содержал в себе как сердцевину авторский замысел, рассчитанный на то, чтобы постараться увидеть в современности ее истоки.

Первомайская демонстрация не получила в критике сколько-нибудь подробного описания покадрового исследования. Вся ее изощренная режиссерско-операторская оркестровка оказалась скрытой в хроникальном потоке кадров, не давая взгляду зацепиться за ракурс или прием. Хотя сама встреча героев на людях, в массовке, в активной народной среде явилась продолжением одной из зрелищных закономерностей советского кино, благодаря которой лирика отношений была неотделима на экранах от лирики гражданственной. Именно такой смысл вкладывали в изображение «второго плана» мастера, понимая его первостатейное значение.

М. Хуциев не был расточителен. Он наследовал традиции «второго плана», смысловые и пластические, заключив их в границы народного праздничного зрелища. Хроникальный стиль не помешал ему снять вторую ключевую сцену фильма — встречу сына с убитым на войне отцом, по всем меркам абсолютно условную: просто шагнули из коммуналки в блиндаж и не заметили черты между миром этим и тем. Сцена снималась за два года до нашумевшей встречи сына с отцом в «$8^1/_2$»...

Оставим в стороне вопрос о приоритете, причины, по которым был нарушен в советском и итальянском фильмах естественный порядок вещей, различны. Важно подчеркнуть, что интенсивная зрелищность в кинематографе достигается не только за счет природной экранной достоверности или натуры как таковой и не благодаря «фотогении», а словно бы им вопреки. В книге «Фотогения кино», вышедшей у нас в 1924 году, Деллюк применяет термин, знакомый по более ранним манифестам и киножурналам Дзиги Вертова: французский теоретик также пишет о «текущей киноправде»[26]. И вновь дело здесь не в приоритете, а в изначальном феномене кинодокументализма, который наталкивал практиков и теоретиков на сходные определения.

Иным свойствам экранного зрелища — его преображающим способностям — пока четкого определения не нашлось. Обычно говорится о линиях Люмьера (опора на документ) и Мельеса (опора на воображение). Обращаются к словарю других искусств. Г. Козинцев, например, на съемках «Короля Лира» учил актеров играть в меру «фантастического реализма». С. Юткевич пользуется термином «коллаж», чтобы объяснить полифоническое строение таких своих фильмов, как «Сюжет для небольшого рассказа» и «Маяковский смеется», где к реальности, зафиксированной на пленке, прибавляется «рисованная реальность» в виде ли плоских, орнаментальных декораций, или в формах мультипликации.

Отец героя «$8^1/_2$» прощался с сыном, свесив ноги в могилу. Сцена была снята на кладбище с пугающей обыденностью. В другой раз Феллини пользуется противоположной методикой. Вот что пишет об одном из эпизодов «Амаркорда» сценарист фильма Т. Гуэрра: «Я был поражен тем, что Феллини сделал море из пластмассы, а ночное небо, на фоне которого величественно шел трансатлантический пароход, было всего лишь цементной стеной, ограждавшей бассейн. Мне кажется, что «фальшивость» комбинированных съемок и всевозможных трюков сделала кинорассказ менее реалистическим, но более магическим»[27].

Не будем придираться: что значит «менее реалистическим» и «более магическим»? Суть схвачена точно. Трюковой кадр отлично выразил искусственность националистического восторга, которым были охвачены люди, выплывшие в море-бассейн для встречи корабля, гордости тогдашней фашистской Италии. В фильме есть и настоящее море, тусклое в дни осени, радужное в курортный сезон. Режиссер выстраивает зрелищный ряд, снимая всамделишную натуру и печатая кадры будто бы с воображения. Он в «Риме» идет вслед за Анной Маньяни, рядом с оператором, прощается с ней у подъезда, а через несколько сцен в том же фильме выпускает на улицы мотоциклетную орду: в голово-шлемах, обезличенных, сбитых ра-

[26] Деллюк Л. Фотогения кино. М., 1924, с. 22.

[27] «Иностранная литература», 1983, № 2, с. 232.

курсами, монтажом, ревом в апокалипсическое зрелище. Нарушение внешнего правдоподобия выглядит тем резче, достигая иногда шокового эффекта, что рядом находятся кадры, похожие на телерепортаж.

Никого уже не удивляет, что одну и ту же сцену можно снять с разных точек зрения, как это произошло в фильме В. Мельникова «Две строчки мелким шрифтом», где суд над человеком, заподозренным в том, что он — провокатор, увиден сначала глазами тех, кто верит обвинению, потом — глазами тех, кто не верит, и, наконец, спустя годы, кадры воспроизводят авторский взгляд, очищенный от подозрений, эти кадры, последние в трехсложной композиции, звучат как зримый реквием. Трижды входит в дверь и никак не может войти (как во сне...) мать, вернувшаяся к дочери после долгой вынужденной разлуки: эта триада планов вставлена в современный бытовой антураж фильма Л. Гогоберидзе «Несколько интервью по личным вопросам», чтобы пластикой передать то, что происходит в сознании. Союз достоверного и воображаемого достигнут в одном и в другом фильме не ради будничных целей, не в качестве элементарного повествования, но в моменты, когда взгляду зрителя открывается главное в человеческих судьбах — «момент истины»... Она добыта героями в нравственных испытаниях, порой ценой жизни и предстает на экране в акцентированном, необычном зрелищном облике. Ход авторского замысла оправдан, если основная масса кадров воспроизводит жизнь в формах жизни, создавая крепкий натурный фон, чтобы однажды прорваться сквозь него в другое творческое измерение. Неоднородность зрелищного ряда продумана. Обыденность разрежена «фантасмагорическими» (С. Соловьев) образами. Слово не случайно взято из старинного лексикона, оно подходит к тем сценам «Наследницы по прямой», где не скрыт ни «пушкинский» грим актера, ни сам прием совмещения реального и воображаемого.

Пластика кинематографическая, как правило, содержательна. Надо искать в зрелищных акцентах — смысловые. Но вот сами мастера частенько иронизируют над подобной критической методой. Н. Михалков в одной из бесед описывает воображаемый кадр с большой трубой на заднем плане, уверяя, что обязательно последует вопрос дотошного зрителя-профессионала: значит, героям того... «труба»? А. Адабашьян рассказывает о случайно треснувшем во время съемок оконном стекле. Что это символизирует? — тут же спросили его. Не «трещины» ли в отношениях персонажей «Механического пианино»?

...Верно, смешно. Примем только во внимание, что подобные вопросы таят под собой столетиями выработанную привычку разгадывать замысел художника на каждом участке живописного слоя, в композициях фигур и в деталях полотна. Кино, как известно, искусство, в том числе изобразительное. Навыки восприятия остались. Н. Михалков весьма чутко реагирует на данное обстоятельство, когда снимает сцену объяснения героев, посадив их в гамак, спиной к зрителю: «словесная информация будет иметь одну температуру, а изобразительная — другую»[28]. Вряд ли кто станет иронизировать над этим авторским замыслом, хотя скажи так критик или зритель... Во всяком случае, не надо бояться догадок, гипотез, предположений в разговоре о зрелищном слое фильмов, это поможет создать активную творческую среду вокруг проблем, связанных с пластическим решением и их содержательной стороной.

Авторские характеристики Н. Михалкова, да и само его содружество с П. Лебешевым и А. Адабашьяном дают материал для таких проблемных суждений. «Перед тем как что-то делать, я всегда должен в себе это увидеть...»[29] В кино было и есть немало режиссеров, которые вышли из художников: С. Эйзенштейн, А. Довженко, Г. Козинцев, С. Юткевич. Постановщик «Механического пианино» вышел из актеров, что не мешает ему в попытке объяснить, как он работает, неизменно упираться в это самое — «увидеть». Например: «маленькую узкую комнату с керосиновыми лампами, или застекленную веранду вечернюю, в закатном солнце, или зашторенные окна, когда на улице яркий день.

---

[28] «Искусство кино», 1978, № 11, с. 89.
[29] Там же, с. 92.

а здесь темно и только столбы света обрушиваются сквозь щели в шторах» [30].

Стоит приложить эту характеристику к «Механическому пианино», как с большой отчетливостью проступают контуры общего замысла: воссоздать на экране пластический образ жизни в замкнутом пространстве, внутри которого находятся и люди, и имение: натура, постройки, найденный в Пущине дом. Чеховское (стремление людей выйти за привычный круг бытия) стало видимым.

Мотивы искусной стилизации (под «вестерны», немые мелодрамы, манеру «ретро») неоднократно отмечались в художественной ткани фильмов, созданных этим содружеством. Тем значительней был интерес, который вызвала «Родня», снятая на современном материале. Сценарная коллизия, как уже говорилось, предусматривала местный колорит, точные географические координаты, отложившиеся в характере героини. Что «увидел» здесь режиссер?

Пространство фильма с первых кадров вместилось в купе поезда, затем — в типовую блочную квартирку, выстроенную не для съемок, а для жилья. Пятачковые плацдармы сгустили атмосферу и резко повысили изобразительную температуру. Обилие мебельно-тряпичных аксессуаров съело оставшийся в кадрах воздух. Этот визуальный фон, как губка, впитывал в себя скандальные интонации, которые прослушивались в голосах дочери и матери.

Вот тогда-то появились вызвавшие столько разноречивых оценок и догадок долгие планы летящего самолета и бегуна на дистанции. Никто не спешил по воздуху, чтобы принять участие в действии. Бегун не был родней. Однако попробуйте вынуть эти планы, и пластическая конструкция фильма обрушится. Чисто зрелищными средствами авторы решили, как нам кажется, важнейшую задачу: они разомкнули пространство кадров, взломали захлопнувшуюся было семейную ячейку, впустили в картину воздух. Это одно из возможных объяснений, вовсе не обязательное. Но когда видишь (именно — видишь), как из далекого контурного знака постепенно, все ближе и ближе, вместе с музыкой-гулом проявляются торжественные и в чем-то грозные очертания лайнера, то квартирный фон невольно уходит вниз и возникает новый зримый масштаб, в котором человек соотнесен не с телевизором, а, допустим, с небом. Вероятно, можно сказать и по-другому, более удачно и менее высокопарно, назвать метраж кадров, их место в монтажной фразе, наконец, объяснить, почему спортсмен на расчерченной полосами дорожке пустынного стадиона взят трансфокатором: вновь смена оптики и масштаба, из далекой фигурки, увиденной в полетном движении, он вырастает во весь экран, вырастает и в своем пластическом значении, рождая мысль о человеческом упорстве, о беге к цели, лишенной бытовой ценности. Технология в хорошем кино обычно связана с поэзией. Впрочем, и постановщик «Родни» по-своему высокопарен: «пластика фильма создается путем долгого проживания в реалиях сотворенного тобой мира» [31].

Тон можно принимать или не принимать (как и сам фильм), но следует постараться понять смысл сказанного и сделанного, причем не только конкретным автором, а многими и за все время существования киноискусства. Начинать, действительно, надо издалека: с опыта человеческой культуры, включая живописные традиции, с эпохи немого кино, когда были открыты действующие сейчас закономерности строения кадра, с писательской мысли и слова, что становятся видимыми, с натуры, способной многое подсказать, и с воображения, целенаправленно меняющего натуру.

В этих заметках о зрелищной природе киноискусства хотелось рассмотреть проблему не как «стоп-кадр», а в движении из вчера в сегодня, в соподчинении эстетического смысла — историческому. Методология не нова; речь идет о способах ее применения, о многообразии задач, которые требуют конкретных решений от практиков и теоретиков кино, озабоченных тем, как увеличить смысловую емкость экранного изображения, сохранив при этом его пластическую, притягивающую зрителя и далекую от внешней декоративности красоту.

---

[30] Там же.

[31] Там же, с. 99

Великая традиция

Б. В. Щукин

К 90-летию со дня рождения Б. В. Щукина

Советское кино 30-х годов на редкость богато выдающимися актерскими дарованиями. В созвездии несравненных мастеров нашего экрана предвоенного десятилетия — и Борис Васильевич Щукин. Его имя окружено вот уже много лет бесконечной любовью и поистине благоговейной памятью. Его творчество, театральное и кинематографическое, стало драгоценным достоянием социалистической культуры.

Невелик список экранных работ Бориса Васильевича: Рогачев в «Летчиках» (1935) Ю. Райзмана, большевик Михайлов в «Поколении победителей» (1936) В. Строевой, Владимир Ильич Ленин в фильмах «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939) М. Ромма. Но каждая роль вошла в историю советского кино, а воплощение великим актером образа вождя революции стало крупнейшим событием всего нашего искусства, этапом в развитии отечественной киноактерской школы. Впервые перед экраном встала и была успешно решена столь сложная и ответственная задача, впервые искусство сделало духовным достоянием миллионов художественный образ такого масштаба, такого значения и такой силы воздействия.

Творческий путь Бориса Щукина хорошо известен, тщательно изучен и подробно описан. Однако в художественном наследии Щукина каждое новое поколение мастеров советского кино открывает свое, новое, близкое и дорогое. Ибо опыт Щукина — актера, мыслителя, гражданина — продолжает ощутимо участвовать в наших идейно-

художественных поисках, причем не только на главном своем направлении — в киноленинниане. Щукин — важнейшее звено в живой связи поколений, в непрерывной преемственности традиций и заветов Станиславского и Вахтангова.

15 октября 1936 года критик Хрисанф Николаевич Херсонский беседовал с Борисом Васильевичем Щукиным о его творчестве, о проблемах актерской профессии. Щукин уже гремел в «Егоре Булычове», с успехом шли «Лстчики» с его Рогачевым, актер снимался в «Поколении победителей», впереди была встреча с Михаилом Роммом и роль Ленина... Среди вопросов, которые Херсонский задал Щукину, был и такой:

— Как вы думаете, что главное дал вам Вахтангов как воспитатель?

— Очень сложно сказать, очень трудный это вопрос, — ответил Щукин. — У меня во встречах с Вахтанговым происходило непрерывное влюбление в него, в метод его работы, в его творчество. Я себя все время ловил на том, что сижу с полураскрытым ртом и впиваюсь в режиссера, слежу за каждым его движением, за каждым рождением мысли. Он ведь бывал на репетиции всегда творческий. Иногда он обманывал и себя, и нас таким образом: скажем, у него не клеится сегодня сцена, он для нее не разогрет (приходит с других репетиций и не готов сегодня репетировать), и вот он начинает разговоры на разные темы, причем так увлекается... только потом я стал понимать, что он себя разогревает. Он что-то рассказывает, встают какие-то впечатления, какие-то события, он говорит о репетициях в других театрах, возникают еще какие-то воспоминания... кого-то проберет по дороге, кого-то высмеет... потом говорит: «А ну, теперь делайте!» И вот этот процесс подготовки, разогрева себя необыкновенно много дает. Этот прием я очень полюбил и для себя часто им пользовался.

— В этом процессе от чего шел Вахтангов? — спросил Херсонский. — Многие обвиняли его в том, что он часто шел от формы.

— Никогда, — возразил Борис Васильевич. — Я никогда не видел Вахтангова преследующим форму, требующим чего-то от формы. Он всегда приходил к форме, он всегда сочетался с формой — это да. Бесформенным он не был никогда. Но он всегда шел от вскрытия содержания, а по дороге облекал его в форму. Уже от того, как он врывался вглубь, раздвигал кусок какой-то, сцену, уже этим он рождал тут же и форму. Но никогда у него не было предвзятого формального подхода.

— Чем вас увлекает кино? — спросил Херсонский.

— Возможностью видеть себя, понять свой материал и свои недостатки. И возможностью такого тонкого рисунка, который недопустим в театре. Театр многое решает грубо, театр не дает такого увеличения лица, звука, таких нюансов, такой близости, как в кино, где почти в лупу рассматривается человек. В кино процесс жизни надо давать психологически чрезвычайно точно, а не так, как в театре (в театре мы включаем ряд промежуточных моментов в расчете на то, чтобы дошло хотя бы до середины зала). В кино — замечательная проверка, подтверждающая правильность школы Станиславского[1].

Школа Вахтангова была для Щукина, как и для других учеников и соратников гениального режиссера, не только профессиональной, это была школа жизни в новом обществе и работы в революционном искусстве, школа граж-

[1] ЦГАЛИ, ф. 2740, оп. 1, ед. хр. 52.

Две роли: В. И. Ленин («Ленин в 1918 году») и большевик Михайлов («Поколение победителей») — этапные работы не только для актера, но и для всего советского киноискусства

данского служения народу. «С художника спросится!» — эти слова учителя Борис Васильевич Щукин помнил всегда.

К великому сожалению, он мало успел рассказать о себе, о работе над ролями. Его творческую лабораторию приходится восстанавливать по немногим статьям актера и по отдельным свидетельствам. Одно находим мы в неопубликованной книге сына Бориса Васильевича — Георгия Борисовича Щукина — «У карты времени». Вот отрывок из нее (рукопись хранится в личном архиве Г. Б. Щукина):

«Щукин великолепно умел читать прозу. Читал ее поэтично. Умел по законам поэзии нести мысль, стиль, ритм, раскрывать то, что мы называем лицом автора. Лепить фразу, аранжировать звучание ее мелодично и выразительно, словно музыкант, рождающий музыкальную фразу. Так владеть речью, голосом, всеми его регистрами и красками, уметь доносить не только смысл, но и тончайшие обертоны чувства, настроения, душевной атмосферы — это умение Щукин перенял от своих заочных учителей — Василия Ивановича Качалова и, главным образом, от великого Шаляпина, которого отец почитал и величайшим драматическим актером.

Записи Шаляпина были постоянными настольными учебниками Бориса Васильевича. Шаляпинский репертуар он знал наизусть, а такие сцены, как смерть Бориса или смерть Дон-Кихота, изучал досконально и пристально, почитая недосягаемой вершиной актерского гения.

Все свои роли Щукин выстраивал также мелодически, интонационно.

На многих страницах текстов ролей Щукина сохранились пометки, фонетические значки — следы работы над музыкальной партитурой речи героя. Подобный анализ манеры речи проводит Борис Васильевич и в период работы над образом Ленина, штудируя граммофонные записи речей Владимира Ильича...

О работе над языком, над манерой речи в Булычове Щукин писал:

«Отдыхал я в Тверской губернии на Волге. Там все говорят на «о». Сначала я даже не понял, как это для меня важно, а потом увидел, как можно это использовать: Булычов сам костромской, такие говорят на «о», он волжанин.

На второй день я принялся за пьесу и работал все полтора месяца. Работал главным образом по ночам. Часто с девяти вечера до трех-четырех утра я ходил по берегу Волги с палкой и «прицеливался» — искал походку, искал ритм, искал тембр голоса. Воображал, как он, Булычов, на Волге себя чувствовал: ведь он сам лесовик, а там широта! Я — не Булычов, а делать его нужно так, чтобы перед ним расступались и давали дорогу. Конечно, и голос надо было делать...

...Помню, как недели через три я вдруг во время какого-то ночного путешествия открыл: говорить Булычов начинает медленно, к концу несколько убыстряя свою речь. Так нашел я какой-то ритм его речи, даже некоторую ее напевность, чаще всего на основном слоге... Это шло от костромского выговора, я это не выдумал...»

Сохранившаяся лишь в фотографиях, граммофонных записях да еще в нескольких скверных, царапанных кусках старой хроники, эта лучшая театральная роль Щукина наперекор годам живет и поныне, живет именно этой, речевой ее гранью, словом, что оказалось способным вобрать в себя и донести до сегодняшнего слушателя всю глубину, всю драму и всю поэтическую душу «насквозь земного» талантливого российского человека, всю недюжинную силу и романтику этого величавого щукинского образа...

Так был ли все же «поэтом сцены» всю жизнь, казалось, «бежавший стихов», «насквозь земной» Щукин — российский человек, «бытовой актер», мастер сочных реалистических красок, «прозаик», художник, прочно корнями уходивший в толщу народную? Как ответить на этот вопрос, воскрешая в памяти и страстность, и взволнованность, и романтическую одухотворенность его образов?

Да, был. Безусловно. В той же мере, в какой раскрывался подчас как глубокий реалистический мастер, чувствующий народную, земную основу образа, другой ученик Вахтангова — «романтик и поэт», «легкий» Рубен Симонов».

Сознание величайшей общественной и художнической ответственности определяло одержимый, подвижнический труд актера. Он прервался трагически рано, однако Щукин успел проявить себя многоплановым, разносторонне одаренным мастером, которому доступны были и глубокий, проникновенный, точный социально-психологический анализ, и вольная игровая стихия импровизации, и свободная поэтическая окрыленность, и чистая романтическая одухотворенность.

«Исключительная ясность мысли в

Спектакль Е. Вахтангова «Принцесса Турандот». Б. Щукин в роли Тартальи (фото) и автошарж актера

работе, отчетливая продуманность и закономерность актерского поведения, высокое уважение к мастерству актера, к своему искусству, а отсюда уважение к своему партнеру, к режиссеру, ко всему комплексу работы, сознание ответственности и серьезности своего дела — все это в соединении с глубоким оптимизмом, с легкостью в работе, с отсутствием натуги, надуманности делает работу Щукина необычайно поучительной для всякого, кто с ней сталкивался», — писал Михаил Ильич Ромм.

В основе всех его ролей, сыгранных с полной творческой отдачей, во всю мощь таланта, лежит социальная зоркость художника-гражданина и мудрость провидца, нашедшего свою дорогу и свою благодарную и чуткую аудиторию. Русский советский актер, воспитанный на животворных традициях отечественной культуры и умноживший их, он стал явлением подлинно интернациональным, он оказал громадное влияние на развитие всей нашей многонациональной кинематографии — и продолжает его оказывать.

Публикацию подготовил Л. Ефимов

Эра Савельева

Благодарная память

О работе над фильмами «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», о Михаиле Ильиче Ромме, о Борисе Израилевиче Волчеке, о Борисе Васильевиче Щукине можно рассказывать бесконечно.

Борис Васильевич буквально завораживал нас своей простотой и редкостным обаянием. Поражала его безграничная требовательность к себе.

Однажды Борис Израилевич Волчек спросил его:

— Как вы себя чувствуете?

— Вы спрашиваете, как я себя чувствую? Чувствую только одно: мне кажется, будто я взялся за дело, которое выше моих сил. Создать в искусстве образ Ленина... Это было моей сокровенной мечтой. Создадим ли?.. Смогу ли?..

— Все жалуетесь? — дружески пошутил Ромм.

— Я не жалуюсь. Я не-го-дую, Михаил Ильич! Мало времени для этой работы, ничтожно мало... Да!.. Нужны годы!..

Так свято и серьезно Щукин понимал свою задачу. Он особенно внимательно вчитывался в очерк Алексея Максимовича Горького о Ленине.

Я много раз видела рабочий экземпляр сценария «Восстание» (так сначала он назывался) у Бориса Васильевича. Видела испещренные его пометками страницы. Исправленные фразы и отдельные слова, выражения. Запомнились некоторые пометки Щукина: «Воля Ильича». «Ум, высокая культура».

Свои соображения о сценарии Борис Васильевич иногда записывал в нескольких вариантах: искал, сомневался. Вот пример: Ленин находится на конспиративной квартире у Фофановой и просит рабочего Василия (Николай Охлопков) регулярно приносить ему газеты. Вскоре Василий приносит пачку газет. Ленин просматривает их и спрашивает:

— А где же «Маленькая газета»? Почему не принесли?

— Это черносотенная, хулиганская газета, Владимир Ильич,— отвечает Василий,— я думал, что вам не надо.

— Нет, надо... врагов надо знать лучше, чем друзей.

Так было в сценарии, но Щукин меняет реплику:

— Не знаю, как вам, а мне надо. Врагов надо знать!..

Этот вариант и вошел в картину.

День, когда на студии появился Щукин, был праздником для всех.

В комнате, где Щукина гримировал прекрасный мастер своего дела Александр Дмитриевич Ермолов, собрался почти весь наш коллектив. Было поистине удивительно, что человек, ничем не напоминавший Ленина, крупный, немного рыхловатый, с довольно большим носом, будет играть Ильича. Единственно, что внешне сближало актера с Лениным,— это огромный лоб и умные, в мгновение меняющие выражение глаза.

Три часа работал Александр Дмитриевич. Каждый штрих сверял с фотографиями Ильича.

И чудо произошло!

Теперь, в парике, с усами, с бородкой в рыжинку, этот человек легко встает, закладывает левую руку за край жилета, прищуривает глаз и как-то боком, боком идет по коридору «Мосфильма». За ним тянется вся съемочная группа.

На каждом повороте, пока мы шли к павильону на съемку, к нам присоединялись работники студии. Все было так необычно, так впечатляюще! Раздавались возгласы: «Как живой!» Многие утирали слезы.

«Ленин в Октябре». В роли В. И. Ленина — Б. Щукин, Василий — Н. Охлопков

Потом, когда мы снимали проход Ильича по коридору Смольного, в сцене ожило настроение того неповторимого момента.

Наконец процессия дошла до павильона. Все втиснулись в маленькую декорацию «Квартира революционерки Фофановой». Вдруг неожиданно замерли... Растерялись... Не знали, что делать. Было от чего растеряться! Столько впечатлений! А самое главное: так ли все сделано, не упустили ли что-нибудь?

Михаил Ильич попросил посторонних выйти из павильона. После этого установилась такая тишина, что те, кто находился в декорации, боялись шевельнуться. Вместе с Щукиным Ромм обходил декорацию и что-то шептал ему на ухо. Щукин поворачивал в это время голову то вправо, то влево, улыбался, сердился, садился, спрашивал о чем-то Ромма...

И вот Ленин прошел из угла в угол, сел на край дивана, повернулся, прислушался, вскочил... Затем Михаил Ильич незаметно сам сел на пол в углу декорации. Мы с Борисом Израилевичем были готовы к съемке загодя.

В комнате остался один Ленин. Он подошел к столу. Ромм дал нам команду снимать.

Ленин сел за стол. Развернул большую карту Петрограда, долго рассматривал. Вдруг встрепенулся, огляделся с опаской (ведь он на конспиративной квартире), на цыпочках подошел к двери, послушал, так же неслышно подошел к окну. Из-за занавески выглянул на улицу. Успокоившись, вновь сел за стол. Наклонился над картой низко-низко, затем резкими росчерками карандаша отметил что-то важное.

Камера работала так долго, что в кассете не осталось пленки. Ромм остановил съемки только тогда, когда Ленин поднял голову и строго посмотрел в аппарат. Но этого уже не удалось снять. На том и закончилась так называемая «проба актера».

На другой день все с трепетом ждали в просмотровом зале, когда же я принесу из лаборатории отпечатанный материал.

Надо сказать, что вся отснятая нами пленка с самого начала находилась под особым контролем. В лабораторию разрешалось входить только Волчеку и мне. От меня зависело, как скоро отснятый материал будет в руках монтажера или Ромма. Так как сцена снималась без звука, необходимости подкладывать фонограмму не было. Поэтому еще «теплый» материал я принесла прямо в просмотровый зал.

Начался просмотр. Смотрел и Борис Васильевич, а когда включили свет, он по-детски ахнул:

— А где же кусок, когда я смотрел в аппарат?

Ромм развел руками.

Борис Васильевич после паузы произнес:

— Ну... Начало есть!.. Это может годиться и в картину. — И он обнял Ромма.

Впоследствии к этой сцене мы досняли несколько крупных планов: Ленин над картой. И сцена вошла в фильм! Так началась работа над картиной «Ленин в Октябре».

Борис Васильевич и Михаил Ильич тщательно готовились к съемкам. Мало кому из нас это было известно. Поэтому многих поражало, что Щукин приходил на съемку во всеоружии. Не было ни суетливых репетиций, ни лишних выяснений, каков текст, и так далее.

Порядок был таков, что ходили тихо, разговаривали негромко. А уж когда наступали минуты отдыха — веселились от души, сколько радости доставляли чаепития, устраиваемые Борисом Васильевичем!

В отведенном ему для отдыха углу съемочного павильона была построена кабина, где стояли кровать, столик с лампой и табуретка, на которой наладили электроплитку. Кипятили для него чайник. Чай заваривал он сам, очень сложным способом. Угощал им всех.

Однажды все были заняты подготовкой к съемке, и вдруг пронзительный крик огласил павильон.

— Ах, батюшки! Да что же это такое? — истошно голосила наш старейший реквизитор Агриппина Филатьевна Романова, добровольно следившая за «углом» Бориса Васильевича.

Ромм мгновенно рванулся туда, мы все за ним. Перед растерявшейся Агриппиной Филатьевной в грозном облачении стоял пожарник, свирепо показывавший на кипящий чайник:

— Это откуда?.. Не знаете приказа? — он с силой вырвал шнур из розетки.

Борис Васильевич пытался объясниться с пожарником.

— Милейший товарищ пожарник! — но тот ничего не хотел слушать.

Ромм не выдержал. Наступая на пожарника, он так закричал, что тот попятился.

— Разве вы не видите, что чай кипятят для самого Владимира Ильича Ленина?

Остолбеневший пожарник уставился на Щукина во все глаза. А тот подмигнул ему, да так озорно, с прищуром — и впрямь Ленин!

— Ну, раз для Ленина, вождя пролетарской революции, то можно,— заикаясь сказал страж порядка. — Разрешаю!..

Как же все мы смеялись. Все, все! И перепуганный, оплошавший пожарник, и Борис Васильевич, от смеха катавшийся по кровати.

Он был человеком необыкновенной душевности. Удивительно смеялся — заразительно, до слез...

Он оставил о себе прекрасную светлую память.

И. Васильков. Искусство кинопопуляризации. Очерки теории научно-популярного кино. М., «Искусство», 1983.

Серьезных работ о научно-популярном кино появляется, к сожалению, немного. В газетах, журналах, киноведческих сборниках публикуются рецензии и статьи, авторы которых либо анализируют достоинства и недостатки фильмов, либо в общих чертах рассказывают о специфике научного кино. Его признанные мастера редко берутся за перо, чтобы поделиться опытом и раздумьями, как это блестяще сделал А. Згуриди в книге «Жизнь. Наука. Экран», как это делал Ф. Соболев в немногих, увы, статьях и беседах (назову его диалог с киноведом В. Барановским, опубликованный в сборнике «Мастерство в фильме», этот сборник вышел в Киеве в 1982 году). Пожалуй, лишь сценарист и кинокритик И. А. Васильков систематически занимается теорией научного кино.

Его обстоятельная монография «Искусство кинопопуляризации» обобщила идеи, изложенные в ранее опубликованных работах автора («Логика и поэзия», «Экран и наука», «Идея и тема», «Содержание и форма», «Экран рассказывает о науке» и других), углубила прежние теоретические выводы в свете новых задач.

Монография, имеющая подзаголовок «Очерки теории научно-популярного кино», освещает ряд актуальных проблем, формулировка которых вынесена в названия разделов: «Кино и наука», «Наука и популяризатор», «Популяризация и публицистика», «Понятие и образ», «Эстетическое и художественное», «Содержание и форма». Автор рассматривает большое количество фильмов, притом не только удачных, этапных, но и явно слабых, обдумывает причины успехов и просчетов. Подробный анализ картин «Семь шагов за горизонт», «Они видят вновь», «Секрет НСЕ», «Рукописи Ленина», «В чужом гнезде», «Я и другие», «Уроки творчества» (перечень можно продолжить) позволяет И. Василькову уточнить специфику, предмет и функции всех разновидностей научного кинематографа, принципы создания и оценки научно-популярных фильмов.

Сверхзадачу современного научного кино автор определяет так: «Воспитание научного, материалистического мировоззрения, пропаганда естественно-научных и социально-экономических знаний и достижений науки и техники с целью внедрения этих достижений в практику» (с. 106). К этому можно было бы добавить, что научно-популярное кино призвано удовлетворять и одновременно возбуждать тягу зрителя к познанию, к открытию нового во всех областях действительности. Научный экран должен быть ориентирован на всестороннее развитие познавательной способности, воображения и фантазии зрителя, на активизацию его творческого, эвристического мышления.

Значительное место в книге отведено проблеме классификации научного кино. Она существенна не только в теоретическом, но и в практическом плане. Автор решительно и доказательно критикует частые в последнее время попытки некоторых работников научно-популярных киностудий установить престижную иерархию жанров научного экрана. Эта иерархия утверждает ценность и необходимость жанров в таком порядке — по нисходящей: фильмы учебные, технико-пропагандистские, научно-популярные, научно-художественные. На самом деле, справедливо считает И. Васильков, все эти жанры одинаково важны, нужны — каждый в своей сфере.

Не обошел вниманием И. Васильков и произведения нового типа, вызванные к жизни научно-технической революцией и приобретающие в последнее время все большее общественное значение, — фильмы научно-публицистические. Разбор некоторых лент («Наше кровное дело»,

«Истоки жизни», «Мы отвечаем за будущее» и других) позволил автору монографии сделать вывод, что они обладают своей спецификой. Правда, сам предмет научно-публицистических фильмов исследователь определяет не совсем четко: «Наука и общество или человек науки и его дело в его общественном значении» (с. 165). Ведь такое определение можно отнести и к лентам, которые, популяризируя научные знания, рассказывают и о людях науки, и о проблемах общества, а общественное значение тематики — условие непременное. Согласимся с И. Васильковым, что научно-публицистические фильмы — это самостоятельная линия в искусстве популяризации, но ее отличительная черта выражена, пожалуй, в другом, о чем сам автор говорит буквально через полстраницы: «Научная кинопублицистика наиболее перспективна, когда речь идет о социальных проблемах современной науки, о борьбе научных идей, об активной наступательной позиции авторов фильма, о пропаганде достижений общественных наук и их значении для практики коммунистического созидания» (с. 166).

В книге встречаются неточные теоретические выводы и расплывчатые формулировки. Например, возьмем «вечный вопрос» теории и практики научного экрана: является ли научно-популярный фильм произведением искусства? Говоря о том, что научно-исследовательский материал можно назвать произведением кинематографии, но не произведением киноискусства, И. Васильков отмечает, что «материал исследовательских фильмов... часто используется для создания научных фильмов других видов, относящихся уже к сфере, близкой собственно киноискусству» (с. 43). И немного позже читаем: «Едва ли следует настаивать на том, что все научно-популярные фильмы — суть произведения искусства» (с. 74). Но почему бы не настаивать? Разве авторы научно-популярных лент, когда пишут сценарии, ведут съемку, выверяют смысловой и образный строй картин за монтажным столом, далеки от художественного творчества, а их произведения не имеют самостоятельного эстетического значения? И если существуют фильмы, относящиеся не к искусству, а к «сфере, близкой киноискусству», то, может быть, имеются в виду произведения, попросту говоря, неудавшиеся, слабые? Где объективный критерий, позволяющий различать эти сферы? Как определить меру художественности научно-популярных картин? Все эти вопросы, возникающие после недостаточно аргументированных, а порой и неубедительных утверждений автора, не разрешают спор, а похоже, лишь обостряют его.

И. Васильков рассматривает научное кино в широком конкретном общественно-историческом контексте. Исследователь напоминает, что в обстановке идеологической борьбы на международном экране велика ответственность авторов научно-популярного кино. Ведь есть такие фильмы, как «Хроника Хеллстрома» (США), «Бесшумная революция» (ФРГ), «Просвет в джунглях» (Великобритания), — точный анализ этих картин дается в книге, — авторы которых, используя уникальный изобразительный материал, спекулируя на сенсациях в науке, заменяют популяризацию научных знаний реакционно-идеалистической мистификацией, проповедуют культ насилия и «доказывают» преобладание инстинкта над разумом

Завершая свои очерки, И. Васильков говорит о творческих поисках научного кино, о его новых жанрах и разновидностях, о смелом обращении к публицистике, к поэтическим и литературным мотивам — обо всем новом, чем богат наш научный экран. Анализируя фильм «Этот правый, левый мир», где создан образ ученого, «играющего» самого себя, ленту «Открытие профессора Александрова», снятую в форме исследовательского научного репортажа, картину «Контакты», в которой проблемная ситуация моделируется с помощью актера, автор книги приветствует эти искания. И справедливо напоминает, что, экспериментируя, нельзя пренебрегать огромным опытом и традициями нашего научно-популярного кино.

Изучать традиции и опыт, разбираться в особенностях и жанрах научного кино и помогает нам новая книга И. Василькова.

Киев

Ю. Багрянцев

Э. М. Ефимов. Искусство экрана. Истоки и перспективы. М., «Искусство», 1983.

До недавнего времени теоретики кино и телевидения стремились осмыслить то новое, что отличает телевидение не только от старых искусств, но и от его непосредственного предшественника — кинематографа. На этапе телевизионного самоопределения в таком подходе были свои веские резоны. Ныне живая практика развития кино и телевидения, их все более тесное взаимодействие настоятельно требуют осмысления их общих черт. Нельзя сказать, что теория вовсе не отозвалась на эту потребность; можно назвать несколько интересных работ — от исследований Р. Н. Ильина, рассматривающего кино и телевидение как два родственных, но самостоятельных экранных искусства, до темпераментной, полемически заостренной статьи Р. Н. Юренева, суть и пафос которой недвусмысленно выражены уже в ее названии: «Кино и телевидение — одно искусство»[1]. Однако работ, ведущих поиск в этом актуальном направлении, явно недостает. Поэтому книга Э. Ефимова «Искусство экрана. Истоки и перспективы» — явление своевременное и отрадное.

Автор рассматривает кино и телевидение «в совокупности характерных для них свойств как целостную систему экранных искусств» (с. 9) и шире — как ипостаси единой современной аудиовизуальной культуры.

Стержень концепции — идея специфических возможностей экрана в синтезе рационально-понятийного и эмоционально-образного начал. Эти возможности определяются поистине уникальным подобием аудиовизуальных экранных образов «звуко-зрительным» образам действительности, создаваемым человеческим мозгом. Идея эта была выдвинута и обоснована в свое время Эйзенштейном. На страницах книги она получает во многом новую аргументацию. В особенностях экранного синтеза автор справедливо видит источник первородных качеств киноискусства, именно они во многом определяют его особое место в системе современной культуры, с характерными для нее интеграционными процессами.

С этих позиций в книге рассматриваются структура и специфика экранного творчества, проблема авторского кинематографа, эволюция киножанров, перспективы развития арсенала аудиовизуального искусства на базе нынешних и грядущих достижений науки и техники. Трактуя эти непростые вопросы, автор находит свежие, подчас неожиданные ракурсы анализа, позволяющие по-новому осветить как будто хорошо известный материал кинематографической и телевизионной практики. Так, осмысляя широко известные факты, связанные с предварительными этапами работы Эйзенштейна над «Александром Невским», автор показал диалектически сложную связь интуитивного и сознательного начал в формировании творческого замысла произведения. Восстанавливая историю рождения и реализации замысла фильма Феллини «$8^1/_2$», пришел к содержательным выводам о структуре творческого процесса.

Э. Ефимов специально оговаривает спорность некоторых своих гипотез о развитии экранной культуры. Действительно, предположения автора о том, что в будущем «аудиовизуальный язык превратится в некоторой степени в такое же органичное и естественное для человека средство общения, каким является словесный язык» (с. 35), или что в том же гипотетическом будущем «станут развиваться и совершенствоваться самые различные жанры устного художественного творчества, которые будут запечатлеваться не на бумаге, а на пленке» (с. 229), весьма дискуссионны. Так же как и некоторые социокультурные и эстетические прогнозы, высказанные в информативно емкой и в целом очень интересной заключительной главе книги «Взгляд в будущее».

Желание поспорить вызывают, однако, не только эти прорывы в весьма отдаленное, «научно-фантастическое» будущее, но и некоторые соображения о проблемах нынешнего развития экранного творчества и о его ведущих тенденциях. Так, в итоге содержательных размышлений об определенном сходстве экранного языка с «языком мозга» автор приходит к вы-

[1] См.: «Искусство кино», 1983, № 11.

воду: «Фильм — это человеческая память и воображение, материализованные и отчужденные в аудиовизуальных светозвуковых образах» (с. 58). Формула, на мой взгляд, категорична и потому узка. Ведь в кино, и особенно на телевидении, рядом с произведениями, материализующими память и воображение их создателей, существует громадный, трудно обозримый континент фильмов, основанных на принципе экранного репортажа и воплощающих не столько память и воображение автора, сколько его живое, непосредственное восприятие реально протекающих событий. Кстати, именно о такого рода фильмах интересно и увлеченно повествует Э. Ефимов в разделе «Спорт плюс искусство», посвященном телевизионному показу событий Московской Олимпиады.

Думаю также, что, отмечая возрастание в современном кино авторского начала, неверно связывать эту тенденцию исключительно с фигурой режиссера, игнорируя кинодраматурга. Опыт Эйзенштейна и Довженко, Герасимова и Шукшина, Чаплина и Феллини как единодержавных авторов своих созданий — это все же исключение, а отнюдь не правило в практике киноэкрана. Правда, Э. Ефимов уточняет, что «авторский кинематограф в первую очередь отличается не абсолютным, буквальным авторством одного человека на всех этапах работы над фильмом», а способностью режиссера сделать всех участников создания картины «своими единомышленниками... обогащающими авторский замысел... талантами драматурга, оператора, актера, художника, композитора и т. д.» (с. 100). Увы, уточнение это мало что меняет. Здесь кинодраматург поставлен в один ряд не только с основными участниками съемочной группы, но и с теми, кто скромно поименован «и т. д.». Однако роль кинодраматурга в создании фильма совершенно особая.

Размышляя о природе и эволюции экранных жанров, Э. Ефимов высказывает интересные и плодотворные суждения о глубоком влиянии интеграционных процессов современной духовной сферы на жанровую систему искусства экрана. Автор убедительно пишет о рождении новых жанровых форм в процессе синтеза поэтики игрового, документального, научно-популярного экрана. И все же, на мой взгляд, автор порой неоправданно расширяет сферу жанрового синтеза. Думаю, что в обозримом будущем интеграционные процессы едва ли существенным образом изменят сетку традиционных жанров игрового фильма. Кинодраме, кинокомедии, кинороману, фильму приключений суждена, по всей видимости, еще очень долгая жизнь. По-моему, фильмы Э. Брагинского и Э. Рязанова, в которых автор книги видит осуществление жанрового синтеза, не представляют собой качественно новых жанровых образований.

Сознаю, что высказанные мною замечания и возражения не могут претендовать на непререкаемость. Речь ведь идет о вопросах малоизученных и поэтому обреченных на дискуссионность. Основное достоинство книги в том, что она ставит новые проблемы и на многие старые ищет новые ответы. Э. Ефимов умеет видеть предмет исследования в широком контексте познавательной и творческой деятельности человека, рассматривать его многосторонне, комплексно. Ценно при этом, что автор опирается не только на теорию и практику классиков и современных мастеров экрана, но и на последние данные науки и техники, это делает книгу содержательно емкой и в значительной мере определяет ее новизну.

М. Власов

Н. Зоркая. Алла Демидова. ВБПК, 1982.
А. Липков. Никита Михалков. БПСК, 1981.
А. Трошин. Поэзия плюс юмор плюс кино. Герои и сюжеты Резо Габриадзе. ВБПК, 1983.

Будь принято в этой рубрике журнала озаглавливать рецензии, я воспользовалась бы названием одной из старых статей В. Б. Шкловского: «Перспективы жанра». Думаю, оно точно определило бы направление разговора о сравнительно новом типе изданий Всесоюзного бюро пропаганды киноискусства, именуемых «буклетами».

Эта давняя издательская форма сегодня качественно видоизменилась. Книжный формат современного буклета придал ему солидную и весьма представительную внешность, а значительно увеличившийся объем позволил полнее и разнообразнее рассказывать о творчестве того или иного кинематографиста. В итоге появилась реальная возможность превратить буклет из недолговечной и малосодержательной брошюры в полноценную монографию, не утратившую при этом особенностей общедоступного издания.

Сверхзадача такой монографии — создание выразительного портрета кинематографиста. Средства ее воплощения многообразны и в каждом случае уникальны, однако здесь всегда должны быть соблюдены два непреложных условия: достаточная информативность и собственно творческая характеристика. Первое требование служит удовлетворению закономерного интереса зрителей к мастерам кино. Второе — целям эстетического воспитания. Но не будем при этом забывать, что популярный характер брошюры требует своей особой интонации, а популяризация в данном случае означает в известной степени и «образотворчество».

Но в данном случае «образотворчество» предъявляет авторам и еще одно, пожалуй, самое важное требование. Образ, предложенный монографией, должен быть тождествен миру художника, а киноиздание такого рода — стать своеобразным «моментальным снимком», запечатлевающим творческую эволюцию кинематографиста. Поэтому здесь подводятся итоги, фиксируются сегодняшние возможности художника и прогнозируется его завтрашний «виток» в искусстве. Само собой разумеется, что такой моментальности портрета противопоказаны монументальность и основательность теоретического исследования: оно — подводная часть айсберга. Но всегда важно, чтобы буклет-монография был прежде всего «кардиограммой» творческой биографии его героя. Именно в этом направлении авторы монографий и ведут поиски «формулы творчества» разных художников.

В интервью, вошедшем в буклет Неи Зоркой «Алла Демидова», актриса предложила трактовку особенностей природы лицедейства: актер улавливает тот характер современника, который сложился в данный исторический период, и из отдельных, схваченных в мимолетной действительности, но типичных черт и нюансов формирует экранный образ. Посредством механизма «обратной связи» зрители принимают этот образ, ибо таким он созревал в их сознании.

Нея Зоркая весьма точно учитывает специфику и особенности популярного издания. В буклете, рассказывающем о кинематографических и театральных ролях актрисы, есть не просто воссоздание творческой судьбы, но прежде всего образ интересной, неординарной личности, образ, в котором нераздельно слились качества благородной, утонченной натуры и требовательного, беспощадного к себе художника.

Именно интерес и внимание к личности актрисы и только потом к отдельным конкретным ролям Демидовой, ибо они являются продолжением и воплощением ее богатого внутреннего мира, — такова очевидная и закономерная логика монографии Неи Зоркой. Она позволила автору легко и свободно нарушать хронологическую последовательность в обращении к работам актрисы и «сложить» ее художническую биографию не из последовательного пересказа роли за ролью, но из наиболее существенных эпизодов и красочных деталей творческой судьбы актрисы, из незначительных, казалось бы, сиюминутных фактов и трогательных картинок домашней жизни, из многочисленных повседневных наблюдений и критических размышлений о сыгранных и несыгранных ролях, из счастливо и лукаво найденной возможности добиться интервью у сдержанной актрисы, из интересных и содержательных бесед с ней, выливавшихся в серьезное осмысление современных и вечных задач искусства. В эту прихотливую мозаику рассказа Н. Зоркая вставляет и цитаты из давних статей о Демидовой, и названия рецензий на ее многочисленные фильмы, и просто имена воплощенных ею персонажей, что, в свою очередь, также становится дополнительным художественным контекстом. А в целом ненавязчиво, исподволь подготавливается и подробный, внимательный анализ крупнейших ролей Аллы Демидовой, принадлежащей, по определению Н. Зоркой, к типу вечных искателей в искусстве.

Фотографии разных лет — так названа одна

из глав монографии — оказались в ее сюжете той замечательной находкой, которая позволила свести воедино информацию о житейских событиях в судьбе актрисы и монографический анализ ее творчества. Введение фотопанорамы в структуру текста стало самостоятельным художественным средством, не менее выразительно, нежели «взгляд из зрительного зала», воплощающим образ творческой личности.

Алла Демидова принадлежит к тем мастерам, чей великодушный дар многообразен и в своем многообразии неиссякаем, чей склад, ум и эстетический вкус необычайно чутки к требованиям времени. Такие актеры точно обнаруживают его характерные приметы и столь же точно материал жизни преобразуют в материал искусства. Результаты творчества — тот масштаб, по которому можно безошибочно вычислить характер общественных настроений. Н. Зоркая определяет этот художнический тип как тип артистов, для которых «игра, актерство есть средство, а не цель, есть способ говорить о мире, а не самодостаточная деятельность». Они «движутся вперед вечными надеждами и сомнениями» и, добавим, однажды и навсегда обретенной системой нравственных и художественных ценностей.

Нея Зоркая в монографии не отошла от темы, сформулированной в интервью с актрисой: время и Алла Демидова, художник и время.

Монография «Никита Михалков» Александра Липкова построена главным образом на многочисленных высказываниях режиссера о кино и о себе, на фрагментах из интервью с ним, сделанных в самые различные периоды работы над новыми фильмами. А. Липков неоднократно писал о Никите Михалкове, в частности, в одной из глав своей книги «Все краски экрана» размышлял о его картинах. Для данного издания оказался заманчивым иной ход — посредством интервью с режиссером проникнуть в мастерскую его творчества. Видимо, этот прием был предопределен тем, что имя Никиты Михалкова сегодня привлекает пристрастное и пристальное внимание. И поскольку его картины хорошо известны, то и послушаем самого режиссера, которому несомненно есть что сказать. Возможен ли такой прием? Безусловно. Будет ли интересен читателю своего рода «автопортрет» режиссера? А почему бы и нет? Однако автор, не вдаваясь в рассказ о творческой деятельности Никиты Михалкова, ограничился лишь перечислением его талантов и короткими обобщающими характеристиками его фильмов: право решающего голоса предоставлено герою монографии

Уже первыми своими работами в режиссуре Михалков заявил о себе дерзко и уверенно. Сразу же стало ясно, что в кинематографе появилась новая сильная личность. Именно личность — со сложившимися взглядами, ювелирным знанием ремесла, собственными принципами работы и уменнем сделать фильм ярким зрелищем. В общественном сознании сложился образ крупного режиссера-профессионала.

На этот образ, видимо, и была ориентирована вся монография. Он уже существовал, он жил самостоятельной жизнью — задачей же автора было воссоздать его средствами литературного образотворчества. И есть, наверное, своя закономерность в том, что А. Липков попытался проследить особенности этого образа при помощи монолога режиссера: высказывания Н. Михалкова, его представления о специфике творчества, его отношение к своим работам и его замыслы — такой же богатый источник для понимания личности Михалкова, как и его фильмы.

Однако монолог режиссера — яркий, выразительный, лицедейский и по-михалковски праздничный — занял почти все пространство буклета. А. Липков отвел себе слишком скромную роль. Хотелось бы услышать и его голос, чтобы с помощью опытного и прекрасно владеющего материалом критика глубже разобраться в многообразном, вызывающем постоянные споры творчестве Михалкова и, главное, в том, как оно обусловлено конкретно-историческим временем. Ретроспективный взгляд на прошедшие два десятилетия, который проследил бы профессиональную и духовную эволюцию Н. Михалкова, сопряженную с движением времени, был бы интереснее, нежели упоминание о такой эволюции.

Александр Трошин, автор монографии о Резо Габриадзе, тоже вводит в текст фрагменты из интервью со сценаристом. Но если беседа Н. Зоркой с Аллой Демидовой явилась диалогом-размышлением о творчестве, а интервью А. Липкова с Н Михалковым стало формой мо-

нолога режиссера, то для А. Трошина наблюдения и мысли Р. Габриадзе — столь красочные и образные, что так и просятся в самостоятельный игровой сюжет, — являются выразительной иллюстрацией тезиса: Габриадзе — прирожденный кинодраматург.

Уже в самом названии монографии Александра Трошина содержатся и художественная оценка-характеристика работ грузинского кинематографиста, и те два первоосновных фактора, которые определяют творческую индивидуальность кинодраматурга, и ориентиры, по которым будет развиваться «действие» этой книги: «Поэзия плюс юмор плюс кино. Герои и сюжеты Резо Габриадзе».

Художественное своеобразие этой монографии определяется обаятельным характером ее героя, неотразимой прелестью простых и вечных истин, о которых «время от времени напоминает» благодарному и очарованному зрителю Габриадзе.

Впрочем, не он один стал героем этой необыкновенно жизнерадостной книги. Такими же полноправными персонажами в ней предстают вся национальная комедия, грузинский дух и народный характер, окрашенный поэзией, юмором и романтизмом — милосердным великодушием и истинным ощущением драгоценности и небудничности жизни человека.

Это и есть особый экранный мир Резо Габриадзе. Он, как пишет А. Трошин, «вновь и вновь естественно возникающий под пером драматурга, варьируемый им, по-разному воплощенный режиссерами на пленке, сохраняет в себе от сценария к сценарию, от фильма к фильму радость жизни, улыбку, торжествующую над печалью, бескорыстность и неизбывность человеческой доброты и дружбы, наконец, неотъемлемое право каждого на вольное чудачество, настоящее имя которому — творчество, на веру в безграничность своих сил и в то, что земля под ногами, солнце над головой, род человеческий пребудут вовеки».

Именно такое мироощущение свойственно таланту Резо Габриадзе, таланту, уже прочно проверенному временем. Поэтому личность художника стала тем камертоном, по которому А. Трошин выверил стилистику своей монографии, написанной в изысканной традиции литературных портретов. Автору удалось запечатлеть художника, который оказался тождествен образности грузинской кинокомедии. Эта образность соткана из незамысловатых историй, бесхитростных сюжетов, мудрых притч, из неугомонного жизнелюбия и неиссякаемой эмоциональности.

Портрет Габриадзе, каким он создан А. Трошиным, удивительно напоминает его героев — великолепных рассказчиков, блистательных фантазеров, простодушно мудрых и лукавых мечтателей. Будто один из персонажей, гуляющих по его сценариям, чьей-то всемогущей волей был назван именем Резо Габриадзе и зажил самостоятельной жизнью на страницах книги с названием «Поэзия плюс юмор плюс кино», в которой так же хитроумно и весело, как у «настоящего» Габриадзе, переплетены непосредственные наблюдения и художнический вымысел, рожденный воображением рассказчика.

Однако автор позволяет себе обращение к современному грузинскому кинематографу ровно настолько, насколько оно не уводит в сторону разговор о главном герое монографии. Вместе с тем национальное искусство, питающее все творчество Резо Габриадзе, явственно, почти осязаемо предстает в монографии А. Трошина, высвечивая и делая объемным портрет художника.

Его образ, несомненно удавшийся А. Трошину, прекрасно дополнен рисунками-миниатюрами Габриадзе. В них продолжают жизнь его литературные персонажи, они насмешливы и грустны, они трогают гармонией поэзии и юмора, которой окрылена вся поэтика его драматургии.

Число буклетов-монографий в настоящее время уже довольно внушительно. Помимо названных, вышли в свет брошюры об Игоре Ильинском, Ростиславе Плятте, Тимофее Левчуке, Владимире Высоцком, Ларисе Шепитько, Юрии Ракше.

Выбор трех буклетов из общего списка, конечно, произволен, но он дает возможность на материале несхожих работ судить о специфике и богатых ресурсах жанра популярной кинолитературы, посвященной творчеству художников и отдельным кинематографическим профессиям.

Л. КАЛГАТИНА

На всю глубину жизни

Германская Демократическая Республика имеет хорошо известную в мире школу кинодокументалистики. Наступательность, активность социальной позиции, полемичность, особый интерес к международной тематике — характерные черты этой школы, основу которой закладывали своими лентами Курт Метциг, Андре и Аннели Торндайк, Вальтер Хайновский и Герхард Шойман, успехи которой связаны с именами К. Гасса, В. Юнге, К. Тетцлафа, Г. Никель, других известных мастеров, с телепублицистикой К. Э. фон Шнитцлера, Г. Херльта. В последние годы убедительно заявили о себе и молодые документалисты республики. Вот почему каждая новая встреча с творчеством кинопублицистов ГДР обещает интересные впечатления.

По приглашению Союза кинематографистов СССР в Москве и Киеве побывала делегация документалистов ГДР, предложивших коллегам познакомиться со своими новыми работами. В состав делегации входили режиссер Курт Тетцлаф, который привез свою новую полнометражную картину «Воспоминания об одном ландшафте», Карл Фарбер — он был одним из операторов этого фильма и дебютировал в качестве режиссера и оператора лентой «В потоке», Рольф Либман, соавтор сценария фильма «Зарубки на деревьях», Вольфганг Дицель, оператор фильма «Зависимые», и художник-мультипликатор Клаус Шольбах, работавший над лентой «Авторские права у Лютера». Особенность представленной программы состояла в том, что все фильмы были посвящены внутренней проблематике страны, а эту грань творчества документалистов ГДР мы знаем несколько меньше, ибо на международных кинофестивалях и симпозиумах чаще демонстрируются их картины на внешнеполитические темы. Во время пребывания в Москве кинематографисты из ГДР стали гостями редакции журнала «Искусство кино».

Показанные картины вызвали оживленный и заинтересованный обмен мнениями. К антифашистской теме, принципиально важной для кинематографа ГДР, обратился режиссер и оператор Кристиан Леман в фильме «Зарубки на деревьях». О преступлениях фашизма свидетельствуют в картине деревья в одном из лесов современной ГДР. Здесь в апреле 1945 года был привал «марша смерти»: нацисты перегоняли узников концлагерей к местам их запланированного уничтожения. Обреченные на гибель люди разных национальностей оставили на стволах деревьев память о себе — имена, знаки, рисунки. В безмятежной красоте сегодняшнего леса эти порожденные человеческим горем и гневом зарубки, в которые внимательно всматривается камера, звучат немым, но пронзительным призывом не допустить повторения подобной трагедии. Картина К. Лемана сделана в сдержанной интонации. К сожалению, авторы не сумели в полную меру использовать огромные эмоциональные возможности решения данной темы, о чем и говорилось во время обсуждения этого фильма.

Оптимизмом, юмором проникнута лента Карла Фарбера «В потоке». Этот фильм-портрет повествует о единственной в ГДР женщине, обслуживающей паромную переправу. Таков ее скромный, но отнюдь не легкий каждодневный труд. Самое удивительное в этой женщине — сила духа, помогающая преодолевать жизненные невзгоды, а их немало выпало на ее долю. Обо всем этом она рассказывает с поразительной откровенностью, простодушно и чистосердечно. «В потоке» — не традиционный фильм-портрет. Сельский быт, семейные отношения, излучина реки, через которую снует паромная лодка, — все это зритель увидит как бы глазами героини и в уникальном найдет типичное. Участники разговора в редакции были единодушны в высокой оценке этого фильма.

Создатели картины «Зависимые» (режиссер Эдуард Шрайбер) поставили перед собой четкую практическую задачу: рассказать об опыте верфи в Ростоке — одного из крупнейших предприятий республики, организовавшего пункт специальной помощи алкоголикам. Фильм прослеживает судьбы двух больных, начиная экранный рассказ с собрания бригады, принимающей решение о принудительном лечении, до выздоровления. Экран доказывает, что болезнь преодолима, если кроме врачей и больного в излечении товарищей заинтересован трудовой коллектив.

В 1983 году в ГДР широко отмечалось 500-летие Мартина Лютера. К этой дате были созданы многосерийный телефильм и ряд короткометражных лент, одну из которых — «Авторские права у Лютера» — гости из ГДР представили советским зрителям. Обратившись к широким возможностям мультипликации, режиссер Лео Хоман за несколько минут экранного времени попытался объяснить суть

реформации и значение Лютера. Построенный как телерепортаж из XVI века, фильм в остроумной, ироничной, полной увлекательных изобразительных находок форме сумел без дидактики и скучной наукообразности рассказать о великом ученом.

Однако бесспорной кульминацией представленной программы стала картина Курта Тетцлафа «Воспоминания об одном ландшафте», над которой он работал в течение пяти лет. Фильм рассказывает о судьбах жителей трех поселков, расположенных к югу от Лейпцига, которые сносятся, чтобы уступить место расширяющемуся карьеру по добыче бурого угля. Государство всех обеспечивает благоустроенными городскими квартирами, компенсирует убытки, берет на себя необходимые расходы, но... Люди вынуждены покидать родные места, где многие столетия жили их предки. Год за годом документалисты следили за исчезновением ландшафта, который для нескольких сот человек назывался родиной. Камера запечатлела переживания и горечь пожилых, бесстрастное спокойствие молодых, растерянность тех, кто никак не может прижиться в многоэтажных новостройках.

— Мы очень благодарны государственным органам, которые поняли важность этой картины, — сказал К. Тетцлаф. — Мы хотим донести переживания наших героев до всех решающих над чертежами и за письменными столами широкомасштабные хозяйственные проблемы, призвать их к более бережному отношению к каждому жителю страны.

В откровенном товарищеском разговоре был затронут широкий круг творческих проблем: жанровое разнообразие и тематика документального кино, его взаимоотношения с телевидением, его прокатные судьбы... На встрече подчеркивалось, что современное документальное кино отказывается от чистой информативности в пользу большей аналитичности, многостороннего показа человеческих характеров.

А. Гурков

Кинодокументалисты ГДР — гости редакции журнала «Искусство кино». Слева направо: Рольф Либман, Клаус Шольбах, Курт Тетцлаф, Карл Фарбер, Вольфганг Дицель

Елена Карцева

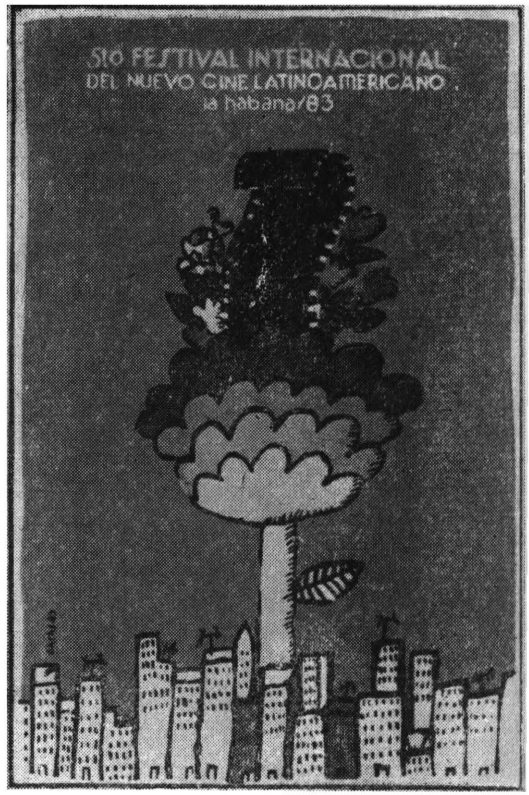
Кино для двухсот миллионов

В эти зимние декабрьские, но удивительно теплые даже для тропической Кубы дни в Гаване расцвел редкостный «цветок»: из середины его упруго поднималась лента кинопленки. Яркие изображения этой эмблемы V Международного фестиваля нового латиноамериканского кино дополняли праздничный наряд кубинской столицы, готовившейся к юбилею: 1 января 1984 года первому социалистическому государству в Западном полушарии исполнялось четверть века.

Приближение славной годовщины ощущалось, естественно, не только в убранстве и атмосфере города, оно наложило отпечаток и на программу гаванского киносмотра. Так, на фестивале был показан законченный к 30-летию штурма казарм Монкада [1] игровой фильм видного документалиста Сантьяго Альвареса «Беглецы в Пещере мертвеца» — историко-революционная лента о кубинских патриотах, первыми бросивших вызов кровавой диктатуре.

Почти документально реконструируя события тридцатилетней давности, режиссер неторопливо, шаг за шагом прослеживает их трагический исход, когда большинство участников штурма оказались в застенках, на виселице, были расстреляны карателями. Однако пятерым храбрецам — ни одному из них не было еще и двадцати — удалось укрыться в отдаленной Пещере мертвеца. Среди них был и один чудом освободившийся из петли... А о том, что жертвы были принесены не напрасно, свидетельствуют финальные кадры картины: партизаны Сьерра-Маэстра стремительно мчатся вперед, во главе кавалькады трепещет флаг новой, независимой Кубы — революция победила.

Эмблема V Международного фестиваля нового латиноамериканского кино



[1] Вооруженное выступление против диктаторского режима Батисты в 1953 году под руководством Фиделя Кастро.

Невольно вспоминается стихотворение Мануэля Сапеды Варгаса, прогрессивного колумбийского поэта:

Если тебя разбудят завтра,
Если тебя позовут завтра,
Если тебе дадут завтра
Огромное красное знамя,
Не дай, чтобы оно упало,
Неси это красное знамя,
Пока способен стрелять и целиться,
Пока бьется храброе сердце.

Революционный процесс, в результате которого Куба стала социалистической страной, оказал огромное влияние на развитие литературы и искусства Латинской Америки. Вот что, к примеру, говорил об этом Габриэль Гарсиа Маркес: «Так называемый бум латиноамериканских писателей... явился логическим следствием кубинской революции» [2]. Новое кино «пылающего континента» тоже многим обязано этой революции. И если в 60-е годы под «синема ново» («новое кино») подразумевался лишь бразильский кинематограф демократического направления, то ныне за этим термином стоит феномен нового латиноамериканского кино. Речь идет о произведениях прогрессивных кинематографистов Аргентины, Бразилии, Венесуэлы, Кубы, Мексики, Никарагуа и других стран Латинской Америки и Карибского бассейна, которые сближает боевой дух антиимпериалистической, национально-освободительной борьбы, интерес к актуальной общественно-политической проблематике, к народной жизни.

●

...Пышная тропическая природа, щедрая земля, которая способна дать все, что нужно человеку, — и здесь же голодные, рахитичные дети со вспученными животами и тонкими ножками.

...Жалкие глиняные или соломенные хижины коренных обитателей континента — и горделиво возносящиеся к небу, сверкающие стеклом и сталью здания банков, отелей, транснациональных корпораций.

...Дедовский, почти первобытный способ молотьбы (снопы бьют о железную решетку снова и снова, без конца) — и гигантские современные элеваторы, мощные грузовики-рефрижераторы, набитые фруктами.

...Безысходная нищета, когда яичница и стакан лимонада кажутся царским пиром, — и роскошные многолюдные приемы, «бриллиантовые балы» богачей.

...Семьдесят миллионов людей (более четверти всего населения Латинской Америки), не умеющих читать, — и мощная литература, во второй половине XX века, поразившая мир глубиной и необычностью видения жизни, силой фольклорной традиции.

...Кровавые режимы марионеточных правителей, диктат североамериканских монополий — и нарастающая волна национально-освободительного, демократического движения.

...Социалистическая Куба, свободная Никарагуа — и Гренада под сапогами «зеленых беретов» США.

Такова сегодняшняя, насыщенная противоречиями реальность Латинской Америки.

«Когда свобода недоступна всем, единственное оправдание искусства... в служении ей» [3]. Эти слова поэта-революционера, национального героя Кубы Хосе Марти могут служить руководством к действию для передовых художников «вулканического континента». Быть может, наиболее последователен в этом смысле документальный кинематограф Латинской Америки. И потому, что он более мобилен, что на короткометражные ленты легче добыть средства, и потому, что в этой сфере не так заметно засилие Голливуда, чья коммерческая продукция по-прежнему почти монопольно заполняет большие и малые экраны многих латиноамериканских стран. Недаром здесь режиссеры часто приходят в игровое кино, имея за плечами опыт работы в документалистике. К их числу принадлежат — наряду со многими другими — и Хоакин Кортес, и Доменико Касуто, и Луис Санчес, о чьих игровых дебютах, показанных в конкурсе V Гаванского кинофестиваля, еще пойдет речь.

Неисчерпаемым источником вдохновения для мастеров нового латиноамериканского кино служат национальные литературы: не случайно

[2] Цит. по: «Вопросы литературы», 1980, № 3, с. 161.

[3] «Солдаты свободы». Сб. М., 1961, с. 5.

многие фестивальные ленты, показанные в Гаване в конце прошлого года, опирались на произведения крупных писателей континента.

Одно из них — роман Мигеля Анхеля Астуриаса «Сеньор президент», известный и советскому читателю. Хотя содержание книги, написанной в 1946 году, навеяно событиями в Гватемале, и сегодня многие правители, находящиеся у власти в разных странах Латинской Америки, могут узнать себя в зловещем образе центрального персонажа... «И были принесены в жертву все перед ликом его», — гласит эпиграф, взятый Астуриасом из индейского эпоса «Пополь Вух».

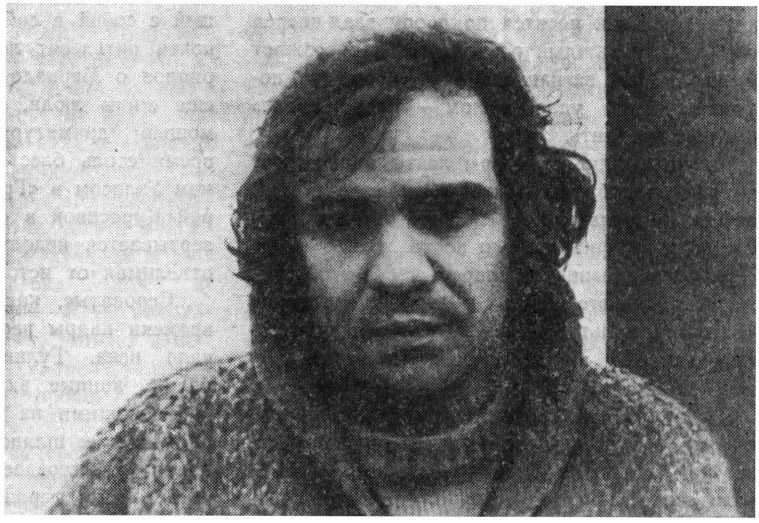
В фильме, сохранившем название романа и снятом Мануэлем Октавио Гомесом (совместная постановка Кубы и Франции), вместо этого эпиграфа — короткая интермедия пролога, использующая фольклорные мотивы, сыгранная уличным кукольным театром. А затем показывается на экране следующее. Сеньор президент — полновластный правитель неназванной южной страны (обобщенный образ диктатора, «маленького каудильо») — творит произвол и жестокое беззаконие. Этот всегда одетый в черное, умеющий лишь сухо приказывать мрачный человек появляется только в начале действия. Но судьбы главных героев так или иначе оказываются зависимыми от его злой воли.

...Президент посылает наряд полиции, чтобы схватить мятежного генерала Каналеса, который, однако, успевает скрыться за границу. А дочь Каналеса, красавицу Камилу, спасает от гибели фаворит президента, обаятельный Анхель; позднее он женится на девушке. Но этим поступком Анхель прогневал всемогущего властителя, решившего расправиться с бывшим любимцем. Во время инспекционной поездки в дальний район, куда его послали нарочно, чтобы удобнее было осуществить месть, Анхеля пытаются арестовать прямо на вокзале — и он гибнет в схватке с подручными диктатора.

Конечно, перенести на экран все сюжетные линии многопланового романа было невозможно. Но все-таки стоит сказать, что ставшая в фильме центральной история трагической любви слишком уж потеснила все остальное. К тому же чрезмерно романтизированная и сентиментальная она заметно выпадает из общего сурового фона ленты. Именно этот фон — с его жестокостью, насилием, натуралистическими подробностями — постепенно вырастает в некую кровавую фантасмагорию, в основе которой подлинные жизненные реалии (что характерно не только для литературного первоисточника, но и для современной латиноамериканской литературы и нового латиноамериканского кино вообще). Окружение президента (Анхель здесь — исключение) напоминает тех самых чудовищ, порожденных сном разума, которых запечатлел Гойя в своей знаменитой серии офортов. Нищета народа (в одной из первых сцен показаны голодные, бездомные люди, ночующие на паперти собора), паутина доносов и провокаций, окутавшая жизнь целой страны, продажность правительственных чиновников и «слуг закона» — все это малопомалу складывается в ужасающую картину тирании.

К фильму Гомеса примыкает лента «Вперед, Бразилия!», знакомая зрителям XIII МКФ в Москве, созданная одним из старейших бразильских режиссеров Роберто Фариасом (его фильм «Ограбление почтового поезда», считающийся одним из крупнейших достижений нового латиноамериканского кино 60-х, был в советском прокате).

...1970 год. Бразилия в третий раз завоевывает мировое футбольное первенство. Зрители не отрываются от телевизионных экранов, где на зеленом поле чудодействует Пеле. И мало кто задумывается над тем, что творится в стране, изнывающей под игом реакционной военной диктатуры. Фильм Фариаса — о том, как рядовой бразилец приходит к пониманию необходимости борьбы с тиранией, борьбы любыми средствами. Мигель, ярый футбольный болельщик, разыскивает Джеффри, мужа сестры, не вернувшегося из деловой поездки. Ни полиция, ни власти не знают, куда он делся. На самом же деле его сейчас пытают бразильские неофашисты: он оказался случайным попутчиком человека, считающегося «государственным преступником». Тот погиб в перестрелке, а у оставшегося в живых хотят получить сведения,



«Мотель», режиссер Луис Мандоки (Мексика)

которых у него, естественно, нет. Пытки — одна страшнее другой — скрупулезно воспроизводятся на экране. А тем временем жена арестованного и ее брат продолжают ходить по инстанциям, надеясь что-либо узнать о пропавшем, и в конце концов тоже попадают под подозрение. Их телефоны прослушиваются, Мигеля под каким-то предлогом увольняют с работы, а его приятеля арестовывают. Единственное же, что удается получить родственникам и друзьям, — это труп замученного Джеффри.

И тогда Мигель встает на путь террора. Для него это не результат обретенного политического самосознания, но акт отчаяния, результат незнания других способов борьбы. В финале сестра Мигеля погибает в схватке с теми, кто убил Джеффри, но их настигает возмездие. И снова — ироническим контрапунктом — на экране идут сцены массового энтузиазма по поводу очередной победы на футбольном поле. Кто из этих зрителей будет следующей жертвой?

Насилие в картине Фариаса — прямой результат бесчеловечной системы, и оно воспринимается здесь как один из неизбежных атрибутов деспотической формы правления. Совсем иначе обстоит дело в колумбийской картине «Сведение счетов» (режиссер Дунав Кусманич). ...Лукас, главный персонаж ленты, руководит сетью торговцев наркотиками: он пользуется благосклонностью недавно назначенного губернатора провинции. Конкуренты, испугавшись возвышения Лукаса, обращаются к услугам наемного убийцы, который должен его прикончить. Сумма «гонорара» известна. В фильме еще до титров приведена такая вот выкладка: «Сколько стоит человеческая жизнь? Наемному убийце — 38 тысяч песо и 8 песо — за пулю, посланную им».

Все у́же и у́же сжимается кольцо вокруг обреченного на смерть еще недавно столь могущественного и очень богатого человека. (В самом начале ленты он платит 500 тысяч песо лишь за то, чтобы какая-то девица прямо на балу сняла с себя понравившееся его возлюбленной платье, которое та тотчас же надела.) Отказывают в помощи бывшие друзья, не забыла обиды брошенная жена, и даже та, ради которой он был готов на все, бросает его: собственная шкура дороже... В финале палачу не приходится трудиться самому. Какие-то два парня взялись прикончить Лукаса бесплатно: для них это острое развлечение. Сэкономлены и 8 песо, ассигнованные на пулю. Нанятый бандит из окна

наблюдает, как носится по двору взад-вперед мотоцикл, и каждый раз, когда он проезжает мимо Лукаса, загнанного в угол, жертва получает легкий удар ножом — «удовольствие» приятно продлить.

Только в финале авторы ленты вспоминают о своей разоблачительной «сверхзадаче», сообщая зрителям, что махинации Лукаса стоили другу-губернатору его поста...

Невольно возникает вопрос: что в этой картине от «нового кино», а что — от штампов «массовой культуры», постоянно эксплуатирующей приемы шокового воздействия на зрителей?

Понятие «насилие» (violencia) в литературе и кинематографе Латинской Америки многозначно. Сюда включаются и различные виды политического гнета, и социальная несправедливость, и экономическая эксплуатация. Кстати, манифест «нового кино», обнародованный бразильскими кинематографистами в начале 60-х годов, назывался «Эстетика насилия». Тем самым авторы документа хотели, видимо, подчеркнуть, что одну из задач своего творчества они видят в правдивом художественном отражении жестоких, подчас ужасающих реалий латиноамериканской действительности. Но если в картинах «Сеньор президент» и «Вперед, Бразилия!» изображаемая жестокость (даже в ее патологических проявлениях) художественно осмыслена и воспринимается как красноречивое подтверждение жестокости диктатуры, то в «Сведении счетов» она почти никак не связана с социальными аспектами жизни и, соответственно, не углубляет тему коррупции государственной власти, отступающую в фильме на задний план.

Гораздо ближе к широкому толкованию понятия «насилие» испанец Карлос Саура в фильме «Антуанетта» (совместное производство Мексики, Франции и ФРГ). Работа Сауры — взгляд из сегодняшнего дня на историю Мексики первых тридцати лет нашего века... Анна — известная парижская журналистка, деятельница феминистского движения, работая над темой «Самоубийства женщин в XX веке», заинтересовывается судьбой мексиканки Антуанетты Ривас Меркадо, покончившей с собой в соборе Парижской богоматери почти пятьдесят лет назад. В поисках материалов о Меркадо Анна едет в Мексику, где еще живы люди, которые ее помнят. С помощью драматургического приема, в свое время столь блестяще использованного Орсоном Уэллсом в «Гражданине Кейне» или Акирой Куросавой в «Расёмоне», на экране развертывается недолгая жизнь Антуанетты, неотделимая от истории родной страны.

...Сероватые, как бы слегка выцветшие от времени кадры переносят нас в Мексику начала века. Гулкие, мощенные булыжником улицы, конные экипажи с кучерами, важно восседающими на козлах, огромные, похожие на цветники шляпы дам, их длинные платья. Любовно воссоздает режиссер и интерьер богатого дома героини: мерцают свечи в хрустальных канделябрах, тускло поблескивает позолота на мебели, матово светятся вощеные полы. Отец Антуанетты — скульптор, получивший правительственный заказ на изготовление памятной колонны; для венчающей ее фигуры ангелочка позирует его маленькая дочь. В дом скульптора приезжает сам президент, чтобы познакомиться с гипсовой моделью сооружения. Неожиданно с улицы стреляют по окнам — все кидаются врассыпную. Падает на пол книга, которую девочка держала в руке; на переплете крупно напечатано имя автора — Вольтер. Так, с самого начала режиссер заявляет основную мысль произведения: насилие против разума.

Идут кадры старой хроники, запечатлевшей разгром мексиканской революции 10-х годов, гибель ее вождей — Эмилиано Сапаты и Панчо Вильи. Затем — убийство президента Альваро Обрегона, павшего от руки агента клерикалов.

Тем временем Антуанетта вырастает, становится красивой, изящной женщиной, увлекается театром, музыкой, литературой; но она не может равнодушно воспринимать пороки и несправедливость окружающей жизни, мечтает о разумном государственном устройстве для своей страны.

Встреча с радикально мыслящим кандидатом в президенты Васконселосом решает

судьбу Антуанетты: она становится секретарем и близким другом этого человека. Но и Васконселоса пытаются убить, а когда покушение не удается, американцы, не сумевшие купить этого честного политика, прилагают усилия к тому, чтобы его кандидатура провалилась на выборах. Он вынужден покинуть Мексику, вместе с Антуанеттой уехать в Париж, где молодая женщина, будучи не в силах смириться с крахом своих надежд, в конце концов кончает с собой. «Она умерла потому, что думала, будто мир можно изменить сразу, одним волевым усилием», — говорит журналистке в Мексике хорошо знавший Антуанетту старик.

Саура сумел пропитать материал «ретрофильма» настроениями сегодняшней западной интеллигенции, пережившей резкий спад молодежного движения в начале 70-х годов, крушение иллюзий, разочарование в политической деятельности; он прикоснулся к душам людей, не знающих подлинно революционных способов изменения мира. Отсюда и пессимистическая атмосфера картины, и фразы типа «Революции погибают, когда убивают их вождей», и отрицание любого насилия, вне зависимости от того, во имя чего оно совершается. Однако режиссер, последовательно выступающий (прямо или в аллегорической форме) против фашизма, милитаризма, жестокости диктаторских режимов (достаточно вспомнить такие его картины, как «Анна и волки», «Выкорми воронов», «С завязанными глазами» и другие), не изменил себе и на этот раз. Со всей страстью художника-гуманиста он осуждает терроризм как метод политической борьбы, как явление, ставшее подлинным кошмаром сегодняшней жизни на Западе.

Слышны в картине и отзвуки полемики с некоторыми феминистскими идеями. Любопытно, что самим выбором исполнительниц на главные роли Саура подчеркнул разницу между современной женщиной и ее сверстницей из 30-х годов. Ханна Шигула (любимая актриса Фассбиндера, создавшая в его фильмах галерею запоминающихся женских образов) в роли Анны — в джинсах, кроссовках, спортивной куртке, с сумкой через плечо и неизменной сигаретой; она решительна, активна, независима, несколько мужеподобна. Изабелла Аджани — Антуанетта, в отличие от Анны, необычайно изящна, легко ранима, женственна, ее изысканные туалеты притягивают взгляд. В противопоставлении этих двух женщин можно уловить и элемент насмешки над деятельницами современного феминистского движения. Как, впрочем, и в кадрах, показывающих кабинет Анны. Рядом с пишущей машинкой на столе развалилась пушистая кошка. А на стене среди любимых героинь хозяйки портрет Антуанетты соседствует с большой фотографией Мэрилин Монро...

Интересно использован в «Антуанетте» широко распространенный в новом латиноамериканском кино прием непосредственного столкновения в кадре мира живых и мира мертвых, причем у Сауры он удивительно органичен. Несколько раз на протяжении фильма героини «встречаются» одна с другой. Так, в Мексике Анна, открывая дверь гостиничного номера, соединяющую его с соседним, вдруг находит там склонившуюся над машинкой Антуанетту. Она подходит к ней, заглядывает через плечо и видит, что та печатает рукопись своей книги «Страницы любви»...

В финальном эпизоде журналистка, только что узнавшая у церковного служки, что никто никогда не кончал с собой в соборе Парижской богоматери, идет по его центральному проходу и видит, как навстречу ей медленно движется Антуанетта, как она садится на скамью, открывает сумочку... «Нет!» — в ужасе кричит Анна. Но та, другая, не слышит ее. Быстрым движением достав револьвер, она приставляет его к груди. Испуганные звуком выстрела голуби белым облаком поднимаются к нефу... Воображаемое видится как реальное.

Точно продумана цветовая гамма ленты. Яркие краски современных — парижских — эпизодов резко контрастируют с вирированными кадрами «под хронику», когда действие возвращается в 30-е годы. Тусклой желтизной отдает сухая, как бы выжженная, мексиканская земля. Природа неотделима от происходящего в кадре, задавая определенное на-

строение. Вспомним хотя бы пыльную, уходящую вдаль дорогу, как бы дорогу в никуда, по которой едут Васконселос и Антуанетта, покидающие родную страну.

Естественная среда как полноправный участник происходящих событий — характерная примета многих произведений нового латиноамериканского кино, как и сегодняшней литературы Латинской Америки: без льяносов и фруктовых плантаций, обжигающего пара селитряных луж и пыли тальковых карьеров, без сухих ветров и необозримых пустых пространств, без этих обязательных компонентов сюжета — именно компонентов, а не фона — они зачастую просто немыслимы. Первобытно-языческие представления о могуществе природной стихии, перешедшие затем в фольклор южноамериканских народов, нашли отражение не только в так называемых «романах земли», но и во многих фильмах. Вспомним хотя бы такие названия, как «Текут мутные воды», «Трагическая сельва», «В сельве нет звезд», «Рассказы о сухой земле»...

Отпечаток этой традиции лежит и на венесуэльском фильме «Дикая лошадь», которым Хоакин Кортес — фотограф-художник с мировым именем — дебютировал в игровом кинематографе. Первая профессия режиссера напоминает о себе в картине постоянно. Прекрасно снята пампа, куда попадает герой, бывший боксер, порвавший с городом и теперь работающий на отдаленной ферме, где выращивают племенных лошадей. Их табуны, показанные в движении, в разных ракурсах, удивительно красивы и динамичны. Таинственной, живущей своей, неведомой людям жизнью выглядит прерия...

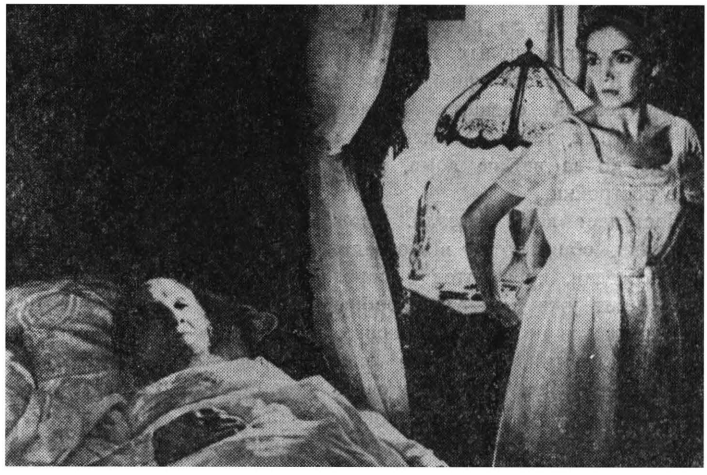
Что же касается содержания фильма, то, несмотря на попытки режиссера, выступившего и в качестве сценариста, придать ему видимость социальности, оно выглядит весьма примитивно.

К богатому владельцу фермы, пожилому человеку, приезжают в гости сын, рослый, красивый молодой человек, привыкший ни в чем себе не отказывать, и его невеста, современная девица, изучавшая фотографию в США и теперь не расстающаяся с камерой. (Ее стремление все и вся снимать с самых необычных точек производит комический эффект.) С ними — еще одна молодая пара: капризная богатая наследница и «состоящий при ней» юноша. Посетив местных индейцев — нищих, голодных, прозябающих в бедности, они решили сделать доброе дело: взять с собой в город больного мальчика, чтобы показать его врачу. Однако благого порыва хватило ненадолго: малыш плакал, мешал спать, и на следующий же день его отправили обратно.

Во время празднества, устроенного хозяином фермы в честь приезда дорогих гостей, взбалмошная невеста успевает изменить своему жениху с бывшим боксером. Жених оскорбляет соперника и на следующий день во время охоты получает от него пулю. Отец, бросившись в погоню за пытавшимся скрыться убийцей сына, настигает беглеца во время переправы через реку и стреляет в него. Картинным кадром плывущего по воде трупа заканчивается фильм.

Несмотря на впечатляющие кадры природы, прекрасную фотографию и попытки ввести в сюжет тему бедственного положения индейцев, «Дикая лошадь» явно несет на себе следы влияния американского вестерна. Оно заметно и в построении драматургического конфликта, и в неразработанности характера главного персонажа — типичного ковбоя, и в противопоставлении ему столь же схематичного образа злодея сына (кстати, приехавшего просить у отца денег на поездку в США).

Подражание голливудским канонам — при видимости отрицания таковых — характерно не только для этого, но и для ряда других фильмов, показанных на фестивале в Гаване, и это не случайно. Соотечественник Кортеса, венесуэльский критик Марио Хакоб в статье «Кино для латиноамериканцев» так описывает кинематографическую ситуацию на родном материке: «Слаборазвитость нашего континента и наступление империализма превращают Латинскую Америку в кинотеатр, где перед глазами зрителей проходят в основном ленты США... Наш континент представляет собой гигантский кинорынок, потенциальная возмож-



«Амада», режиссер Умберто Солас (Куба)

ность которого — 200 миллионов зрителей... Общая цифра фильмов, производимых национальными кинематографиями, ничтожна по сравнению с цифрой ежегодно демонстрирующихся зарубежных, в первую очередь американских фильмов»[4]. И далее: «Такие ленты нередко превращают нашего зрителя в человека стороннего, иностранца в своем отечестве»[5].

Не столь уж удивительно в этой связи, что привычные для голливудской коммерческой продукции штампы и стереотипы часто перекочевывают в фильмы, сделанные в Латинской Америке. В программе фестиваля фигурировала, к примеру, колумбийская картина «Плоть от плоти твоей» — история вырождения аристократической семьи, лента, несущая на себе явный отпечаток «фильмов ужасов» (недаром консультантом здесь выступал небезызвестный Роман Полянский). Мексиканский фильм «Мотель» — об убийстве богатой женщины хозяином придорожной гостиницы — использует знакомые приемы «триллера». Аргентинская лента «Последние дни жертвы» — о «благородном» наемном убийце, оставляющем за собой штабеля трупов, но в финале погибающем от руки более удачливого соперника, — сделана по худшим рецептам голливудских гангстерских боевиков. Названные картины изобилуют кровавыми, жестокими «аттракционами». Так, в «Мотеле» окровавленный труп женщины показывают зрителям никак не меньше десяти раз во всяких видах и ракурсах: и сразу после смерти, и почти неделю спустя, позеленевший, разлагающийся...

Естественно, такого рода ленты воспитывают у людей определенный вкус, во многом затрудняя восприятие скромных, неброских произведений, верных правде жизни. Таких, например, как лиричная и очень гуманная венесуэльская картина «Тиснао», снятая дебютантами в художественном кино Доменико Касуто и Сальвадором Боне. Три центральных персонажа фильма — два старика и опекаемая ими девочка-сирота. Медленно, неторопливо показывают авторы их работу в поле, нехитрый быт, органично связанный с национальными, в том числе и религиозными традициями.

Но этому плавному движению жизни неожиданно приходит конец: в связи со строительством плотины поселок Тиснао будет затоплен. Жителей переселят в другое место, где взамен старых, полуразрушенных строе-

---

[4] «Cine y medios de comunicacion de Ecuador», 1973, N 1.
[5] Ibidem.

ний им предоставят новые дома со всеми удобствами. Но за них надо платить! А где взять беднякам целых тридцать тысяч боливаров? К тому же приехавший из города государственный оценщик пытается обмануть неграмотных, темных людей, предлагая гроши не только за ветхие дома, но и за крепкие еще постройки...

Наступает день отъезда. Уложены жалкие пожитки, обнимаются в последний раз бывшие соседки, прощаются с дорогими могилами. И вот уже длинный скорбный поток людей движется по пыльной дороге, а вслед ему глядят пустыми, выбитыми окнами брошенные хибары. Эта процессия очень напоминает похоронную, эти осиротевшие развалюхи — как бы немой укор обществу, не считающемуся с человеческими возможностями и привязанностями.

Отчасти напоминая по теме «Прощание с Матёрой», эта лента касается не только психологических проблем, связанных с отрывом от родных корней, но и социально-экономических. Очень тепло показывая простых венесуэльцев, их искренность, честность, веру в добро, фильм в то же время всем своим художественным строем вопрошает: как же может существовать столь ужасающая бедность на такой обильной, щедрой земле?

«Тиснао» — не единственный пример влияния советской литературы на кинематограф далекого латиноамериканского континента. Аргентинская картина «Жди меня», в которой точно воссозданы национальные типы, хорошо передана атмосфера в стране на рубеже 50—60-х годов, названа по одноименному стихотворению Константина Симонова, которое читает один из героев в спектакле самодеятельного театра. Авторы ленты заимствовали у русского поэта не столько сюжетную — любовную — линию, сколько саму идею терпения, упорства, стойкости. Действие фильма происходит в мрачную эпоху перонизма.

Бесспорно влияние русской классики и на создателей колумбийской ленты «Дева и фотограф». Ее постановщик Луис Альфредо Санчес, выпускник ВГИКа, мечтает когда-нибудь совместно с советскими кинематографистами экранизировать «Ревизора». Пока же он привел зрителей в маленький южноамериканский городок и показал его обитателей, весьма напоминающих галерею гоголевских образов. По ходу детективного сюжета (неизвестные грабители в масках проникли в церковь, сняли со статуи девы Марии дорогие украшения, надев вместо них красный лифчик и такого же цвета подвязки) на экране один за другим появляются многословные и энергично жестикулирующие колумбийцы. Каждый из них хочет внести свою лепту в расследование богохульного деяния.

Священник — непосредственно пострадавшая сторона: преступники не только залепили ему рот клейкой лентой, но еще и привязали к кресту. Со временем, однако, выясняется, что верный адепт католической веры отнюдь не чужд и земных радостей. Достаточно наблюдать, как этот смиренный святоша с опущенными долу глазами тайком поглядывает на изображение голой девицы в фотоателье или спешит сделать лишнюю затяжку сигаретой с марихуаной, которой его угостил молодой парень. Не менее типичны для провинциальной обывательской среды и другие персонажи ленты. Самовлюбленный молодой полицейский лейтенант, постоянно красующийся перед зеркалом. Обеспеченная скучающая дама, жертвующая свои драгоценности ограбленной деве Марии с условием, что этот жест будет запечатлен на фотографии и предан широкой гласности. Местный «анархист», которому полиция сразу же готова приписать любое преступление; на самом же деле он способен лишь на то, чтобы угнать рейсовый автобус и тем насолить его жадному и трусливому хозяину...

И, наконец, главный герой — фотограф. Вместе с ним в фильм входит тема упадка и проституирования искусства. Работы его отца, замечательного фотомастера, могли бы украсить любую выставку. Сынок же, легкомысленный жуир, занят тем, что снимает жителей городка на фоне аляповатого задника с лебедями, а самых «смелых» клиенток — в прорези головы роскошной обнаженной блондинки; не гнушается он и заказами на тай-

ные съемки оргий. Сличая фотографии, сделанные во время одной из них, с изображениями девы Марии до ограбления, он находит украденное ожерелье и самого преступника. Им оказывается сын местного богатея, тунеядец, сколотивший шайку из себе подобных...

«Дева и фотограф» — едкая и смешная сатира. Но этим не исчерпываются достоинства фильма. В микрокосме маленького городка режиссер сумел не только обличить власть имущих, выставив их на всеобщее осмеяние, но и показать различные стороны национального характера колумбийцев.

●

Вторжение фольклорного мифотворчества в современное искусство Южной Америки наиболее отчетливо ощущается в произведениях соотечественника Санчеса — Габриэля Гарсиа Маркеса, что можно проследить на примере экранизации его рассказа «Невероятная и грустная история о простодушной Эрендире и ее жестокосердной бабке», написанного в 1972 году. Фильм (совместное производство Мексики, Франции и ФРГ) называется «Эрендира». Поставил его один из основоположников «нового кино» Бразилии Руй Герра.

Сюжет Маркеса, записанный им в форме оригинального сценария сразу же после «Ста лет одиночества», почти пятнадцать лет ожидал кинематографического воплощения. Писатель успел превратить его в рассказ, давший название сборнику. За долгие годы текст сценария затерялся, и пришлось проделать обратную операцию: инсценировать рассказ. Связь с самым знаменитым произведением колумбийского писателя прослеживается в фильме довольно отчетливо. Например, тема давнего убийства, память о котором преследует человека всю жизнь, звучавшая там, стала центральной в «Эрендире». (Маркес заимствовал ее из анналов семейной хроники: его дед еще в юности кого-то убил и потом часто повторял внуку: «Ты не знаешь, что это такое — всегда таскать за собой покойника!») Роднит оба произведения и идея исторических повторов развития по кругу: в финале внучка, простодушная красавица, совершенно непохожая

«До некоторой степени», режиссер Томас Гутьерес Алеа (Куба)

на свою властную и жестокую бабку, все-таки обречена повторить ее судьбу. Одинаков и характер условного времени: события оторваны от конкретных примет реальной действительности. Но ведь столетняя история рода Буэндиа при всей ее фантасмагорической условности вобрала в себя историю буржуазного общества в Колумбии; «Эрендиру» же можно рассматривать как развитие одной из сюжетных линий этой грандиозной фрески Маркеса. Рассказ вырос из эпизода романа «Сто лет одиночества», из истории девушки, по вине которой случился пожар. «С тех пор бабка водила ее по городам и селениям и за двадцать сентаво укладывала в постель с мужчинами, чтобы возместить стоимость дома»[6].

Герра, точно следуя за литературным первоисточником, достоверно передает удушливую атмосферу уединенного особняка, затерявшегося среди пустынного пейзажа. В этом

[6] Маркес Г.-Г. Сто лет одиночества. Повести и рассказы. М., 1979, с. 77.

мрачном доме с причудливой мебелью, каскадами хрустальных люстр, золоченым роялем и множеством часов живут лишь двое: властная, горделивая, когда-то очень красивая бабка (Ирена Папас) и ее внучка Эрендира (Клаудиа Абуэла) — тихое, простодушное юное существо; ей постоянно дают разные поручения по хозяйству, а она отвечает неизменным шелестящим «si» — «да». Изматываясь до полусмерти, Эрендира буквально спит на ходу, а ночью бревном валится на постель. Однажды ветер, ворвавшийся в спальню, опрокинул оставленную непотушенной свечу на легкую занавеску, и через несколько часов обе обитательницы особняка тоскливо взирали на еще дымящееся пепелище. Старуха мгновенно подсчитала, что виновница пожара должна ей миллион песо. Пришлось немедленно начать отрабатывать эту невероятную сумму. За 250 песо девушку «использует» хозяин лавки из соседнего городка, после чего следует поток сменяющих друг друга мужчин — от батраков до кандидатов в депутаты. И так без конца, покуда один из «клиентов», молоденький Улисс, влюбившийся в Эрендиру, не отправит бабку на тот свет. Сначала он подсыпает отраву в праздничный торт, но яд не действует, и тогда Улисс взрывает дом. Но старуха и тут остается в живых, наконец Улисс всаживает ей нож в спину.

В последнем эпизоде девушка, сняв с еще теплого трупа своей мучительницы жилет с зашитыми в нем золотыми слитками и оставив возлюбленного у тела жертвы, бежит по песку к морю, а ее глубокие следы — следы несчастья — наполняются кровью. Это символ вины, которую она отныне будет нести через всю жизнь.

Специфическими выразительными средствами кино Герра умело воссоздает на экране тот мир фольклорной фантазии, без которой немыслима проза Маркеса. Ночная дорога, по которой идет грузовик с погорельцами, отправляющимися неведомо куда, кажется абсолютно ирреальной. Зловеще открыты — даже во сне — глаза старухи. Таинственные предчувствия дают людям заранее знать о приближающейся смерти. Освещены изнутри апельсины на дереве: в них растут драгоценные камни. Причудлива и пестра местная ярмарка, где демонстрируют девушку, превращенную в паука за неповиновение родителям, а заодно и вылечивают всех желающих от ядовитых укусов... Есть в фильме и всегда свойственный произведениям знаменитого колумбийца юмор.

Замечательная греческая актриса Ирена Папас очень выразительна в роли бабки (в 1983 году Папас получила за нее приз на Международном кинофестивале в Чикаго). Интересно наблюдать, как постепенно исполнительница поднимается от сатирического изображения богатой, властной, себялюбивой старухи до почти трагических высот, когда в финале открывается та бездна одиночества, в котором прошла вся ее жизнь... Теперь и внучке предстоит повторить этот путь.

Трагедия любви и одиночества стала темой и нескольких других — нередко тонких и лиричных — картин, показанных на фестивале. Это и пастельная «Иносенсия» (бразильского режиссера Вальтера Лимы-младшего) — лента, отмеченная второй премией основного конкурса Гаванского фестиваля. И талантливо снятая «Амада» (кубинца Умберто Соласа) — драма несостоявшейся любви. И, наконец, удостоенная приза «Большой коралл» по разряду игровых фильмов картина одного из ветеранов кубинского кино Томаса Гутьереса Алеа «До некоторой степени».

Одна из немногих лент фестиваля, действие которой происходит в наши дни, картина Алеа рассказывает о любви пожилого сценариста к молодой портовой работнице. В финале герой лишается и покинувшей его жены, и возлюбленной, изменившей ему с прежним поклонником. Прекрасна игра исполнительницы главной роли Мирты Ибары, признанной лучшей актрисой киносмотра. Незаурядно мастерство режиссера. Оно — и в очень точных образах второстепенных персонажей, даже эпизодических, и в изобретательных монтажных переходах, и в тщательно продуманной композиции каждого кадра. Однако современная кубинская действительность, показанная в нескольких вступительных эпизодах, так и

осталась в фильме лишь фоном, на котором развертывается камерная драма.

Трудно да и не вполне правомерно делать какие-либо обобщающие выводы на основе только тех картин двух последних лет, которые были показаны в программах Гаванского фестиваля прошлого года. Хотя, с другой стороны, вполне логично предположить, что там были представлены лучшие или наиболее характерные образцы латиноамериканской кинопродукции последнего времени. Диапазон художественных средств, которыми пользуются сегодня в новом латиноамериканском кино, достаточно широк: от почти документального, публицистического приема до причудливых образных построений в экранизациях национальной литературы. Богат и разнообразен круг тем, занимающих передовых кинематографистов континента. Но все же фестивальная программа «Гавана-83» оставляет впечатление, что многие жгучие проблемы современной жизни Латинской Америки еще ждут в «новом кино» своего воплощения.

Мигель Анхель Астуриас писал почти двадцать лет назад: «Настоящим латиноамериканским романом может быть названа книга, которая всегда в строю, с присягнувшей на верность народу обнаженной шпагой, со сжатыми кулаками рабочего, с натруженными крестьянскими ладонями; это книга, со страниц которой вновь и вновь повторяется призыв остановить потоки крови и пота, струящиеся по нашей земле...» [7].

Слова эти верны и сегодня — по отношению не только к литературе, но и к кино Латинской Америки.

Гавана — Москва

[7] «Иностранная литература», 1966, № 9, с. 196.

Зарубежный фильм на нашем экране

Ирина Звегинцева

Что видели глаза Джадунатха?

«ГЛАЗ» («СНОКН»)
Автор сценария и режиссер Утпаленду Чакроборти. Оператор Шакти Бандопадхайя. Композитор Утпаленду Чакроборти. Производство Управления информации и культуры правительства Западной Бенгалии, Объединения писателей Калькутты (Индия).

Проблема трансплантации человеческих органов... Моральная ее сторона тревожит сегодня не только медиков, но и многих художников-гуманистов, которые не без оснований опасаются, что в буржуазном обществе, где зачастую оказываются смещенными самые элементарные этические нормы, достижения медицинской науки могут обернуться для человека страшными бедами. Не случайно же на страницах газет и журналов сейчас часто появляются разнообразные материалы, посвященные этой теме. То промелькнет сообщение о безработном, который, оставшись без средств к существованию, предлагает богатому покупателю свою почку, то сенсационный репортаж о судебном процессе, возбужденном родственниками умершего против врачей, без разрешения использовавших для пересадки какой-либо из органов пациента... Заметим, что авторы фильмов, касающихся вопросов преступной медицинской практики в области трансплантационной хирургии, при всей фантастической чудовищности показанного в них не так далеки от реального положения вещей. Не столь уж высоко ценится человеческая жизнь в мире, где все покупается и все продается. И потому попытки некоторых врачей и бизнесменов от медицины найти выгодных доноров, нарушая при этом уголовный кодекс, невероятными отнюдь не кажутся.

Известно же, что ныне в Западной Европе и США получила распространение новая разно-

видность преступности, связанная с врачебной деятельностью: операции и рискованные для здоровья пациента обследования иногда проводятся без всякой объективной необходимости, с единственной целью — увеличить и без того чудовищные счета за лечение. Выглядит это ничуть не менее аморально, чем, скажем, выпуск в продажу заведомо вредных лекарственных препаратов, которые, подавляя явные симптомы одного заболевания, подспудно вызывают другое. Подобные случаи не столь уж редки. Далеко не все они становятся достоянием гласности. А отсюда — всего лишь шаг до того, чтобы, к примеру, искусственно довести больного на операционном столе до состояния комы и чуть-чуть «помочь» находящемуся в критическом состоянии пациенту и тем самым обеспечить подходящий «материал» для запланированной трансплантации.

Создатели картин, сюжеты которых строятся на драматических коллизиях, возникающих в результате врачебных злоупотреблений при пересадке органов, по-разному решают эту тему. Так, если Райнера Эрлера, поставившего фильм «Тайна мотеля «Медовый месяц» (ФРГ), более занимает приключенческая интрига, расследование случаев таинственного исчезновения людей, а Майкла Крайтона, снявшего «Кóму» (США), — перипетии противоборства честного врача с его коллегами-преступниками, то молодой индийский режиссер Утпаленду Чакроборти в картине «Глаз» акцентирует социальный аспект злободневной проблемы.

Участник молодежного движения конца 60-х годов, несколько лет проработавший учителем в отдаленных районах Западной Бенгалии, Бихара и Ориссы, Чакроборти хорошо знает жизнь людей, которые стали героями его фильмов. В стране, где ежегодно производится более семисот пятидесяти игровых картин, начинающему кинематографисту необходимо проявить незаурядное дарование, чтобы его первая работа была замечена. Если этого не происходит, шансов получить вторую постановку почти нет. Продюсеры не любят рисковать, предпочитая вкладывать деньги в картины «кассовых» режиссеров, а государственные организации просто не располагают достаточными средствами, чтобы субсидировать ленты новичков, дебют которых не оправдал ожиданий.

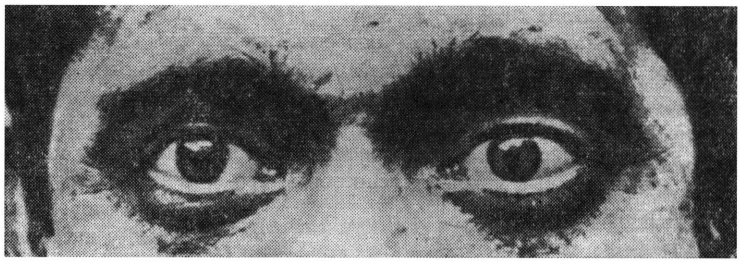
К счастью, начало творческой биографии Чакроборти сложилось удачно: дебют режиссера в игровом кино — лента «Мойна Таданта» («Эксгумация») — был отмечен национальной премией за 1981 год и наградой на Международном кинофестивале в Амьене. В результате Утпаленду Чакроборти получил возможность продолжать работу в кинематографе. Управление информации и культуры правительства Западной Бенгалии совместно с Калькуттским объединением писателей финансировали его следующую постановку — «Глаз»; здесь Чакроборти выступил уже не только в качестве режиссера, он написал сценарий и музыку.

...Центральный персонаж фильма, профсоюзный лидер Джадунатх, брошен в тюрьму по ложному обвинению в убийстве. Он — жертва провокации, инспирированной владельцем фабрики Джéтхиа, давно искавшим случая поквитаться с неугодным ему рабочим. Суд, ограничившись поверхностным разбирательством, приговаривает обвиняемого к смертной казни. Сознавая, что шансов на спасение у него нет, Джадунатх просит исполнить свое последнее желание: он хочет, чтобы его глаза использовали для пересадки рабочему, лишившемуся зрения во время аварии на фабрике. Для героя и его товарищей это завещание — не только акт милосердия; в контексте картины оно обретает символический смысл: глаза Джадунатха переживут его и, быть может, еще увидят счастливый мир, за который тот боролся.

Всего лишь в нескольких кадрах увидим мы лицо Джадунатха, роль которого исполнил один из ведущих актеров сегодняшнего индийского кино Ом Пури, но западающий в память образ этого мужественного человека, созданный талантливым художником, останется неким внутренним эталоном, с которым постоянно сравниваешь масштаб личности других персонажей, значимость их поступков. Глаза Джадунатха, огромные, горящие неистовой верой и несокрушимой решимостью до конца отстаивать добро и справедливость, будут напоминать друзьям казненного о его последней воле, а недругам — о совершенном преступлении.

А пока эти глаза помещают в специальное хранилище. Врачи не спешат с выполнением завещания Джадунатха, поскольку выяснилось, что операция по пересадке необходима также и сыну Джетхиа. Но ведь фабрикант — прямой виновник гибели главного героя...

Джетхиа богат, он пользуется огромным влиянием в городе, и ему ничего не стоит «уговорить» владельца клиники сделать выбор в пользу своего отпрыска. Причем до поры до времени ему неизвестно имя донора. Судьба же ослепшего рабочего его нисколько не волнует.



«Глаз»

Так складывается остроконфликтная ситуация, которая в основе своей правдоподобна и по-своему отражает положение в обществе, где реальная власть принадлежит классу имущих. Именно они — подлинные хозяева жизни, именно они могут не только диктовать свою волю зависимым от них людям, но и попирать законы.

Законы совести — тоже. И пусть врач, готовившийся к операции, отказывается делать пересадку сыну Джетхиа, зная о последнем желании покойного Джадунатха и не считая возможным обмануть ожидания пациента. Этот поступок — всего лишь протест одиночки, который ничего не решает: уже найден другой, менее щепетильный хирург, он на все согласен — лишь бы богатый клиент хорошо заплатил. Однако в тот момент, когда дело, кажется, окончательно улажено, Джетхиа неожиданно узнает, ч ь и глаза собираются пересадить его сыну. Глаза врага будут постоянно смотреть на него с ненавистью и презрением! С такой перспективой Джетхиа не может смириться. Ведь для него важно было не просто расправиться с Джадунатхом физически, но и стереть саму память об этом непокорном человеке. Подручные фабриканта проникают в хранилище клиники — теперь глаза Джадунатха не достанутся никому...

Если бы фильм Чакроборти тем и заканчивался, режиссера можно было упрекнуть в неспособности отказаться от мелодраматических стереотипов, получивших столь широкое распространение в индийском кино и нередко проникающих даже в произведения, которым не чужды серьезные социальные темы. Но, строго говоря, финал картины не дает оснований для такого рода упреков... Смерть Джадунатха и последующие события вызвали взрыв возмущения на фабрике Джетхиа. Сотни людей выходят на демонстрацию протеста. Впереди идет вдова казненного, ведя за руку слепого рабочего, которому так хотел помочь Джадунатх. В последней сцене камера медленно панорамирует по лицам демонстрантов, в глазах идущих — гнев и отвага. Дело, во имя которого погиб Джадунатх, не пропало!

Итак, картина заканчивается на высокой ноте, но эта концовка лишена наивного оптимизма. Утпаленду Чакроборти, конечно, отдает себе отчет в том, что его герои сделали лишь самый первый шаг в борьбе за свои права. Сегодня они с о о б щ а выразили возмущение вопиющей несправедливостью, жертвами которой стали их товарищи. Именно в объединении, в консолидации сил трудящегося люда видит режиссер ту реальную силу, которая способна радикально изменить жизнь бедноты. В отличие от тех индийских кинематографистов, которые

лишь фиксируют негативные стороны действительности, Чакроборти идет дальше: он пытается наметить, хоть и в несколько расплывчатой, не до конца последовательной форме, позитивную программу действий, защищая принципы гуманизма, идею человеческой солидарности перед лицом наболевших общественных проблем.

Советские зрители знают работы прогрессивных мастеров индийского киноискусства, представителей «нового», или «параллельного», кино, составляющих альтернативу массовой коммерческой продукции. В разное время в нашей стране успешно демонстрировались фильмы Бимала Роя, Сатьяджита Рея, Мринала Сена, Гириша Карнада, правдиво показывающие жизнь современной Индии во всей ее сложности и диалектической противоречивости. «Глаз» Утпаленду Чакроборти позволяет говорить о том, что в индийском кинематографе появился еще один одаренный художник, способный продолжить эту традицию.

Мирон Черненко

Стилизация в квадрате

«ЗНАХАРЬ» (ZNACHOR»)
По повести Тадеуша Доленги-Мостовича. Авторы сценария Яцек Фуксевич, Ежи Гоффман. Режиссер Ежи Гоффман. Оператор Ежи Госьцик. Художники Тереза Смус, Ежи Шеский. Композитор Петр Марчевский. Производство творческого коллектива «Зодиак» (Польша).

Какой изысканный, какой саркастический памфлет можно было бы сочинить по поводу «Знахаря», какие перлы критического остроумия обнаружить, какую эрудицию проявить, какой изысканный вкус... Как можно было бы посетовать по поводу судьбы режиссера, который когда-то, который теперь... А какое залихватское название можно было бы предпослать этому опусу, перефразировав хлесткие заголовки рецензий пятнадцатилетней давности («Ягода сходит», «А был ли мальчик?»), или придумать свое, оригинальное и не менее эффектное, которое решительно «поставило бы на место» столь простодушный, столь беззащитный в этом своем преднамеренном и вызывающем простодушии фильм [1].

Тем более что авторы «Знахаря» Яцек Фуксевич и Ежи Гоффман все, кажется, сделали, чтобы подвести свою работу под изничтожающие удары критики.

В самом деле, сегодня, когда подходит к концу наше эстетически образованное столетие, когда кинематограф может уже, видимо, все, что могла прежде только литература, один из самых профессиональных мастеров польского кино снимает вдруг т а к у ю ленту... Вдруг предлагает миллионам (это не преувеличение — в Польше примерно за десять месяцев проката фильм собрал пять с половиной миллионов зрителей, у нас билеты на него начинают спрашивать еще на дальних подступах к кинотеатрам) откровенную сказочку, даже не позаботившись о том, чтобы самую малость осовременить ее или взглянуть иронически на эту историю, которой и впрямь «не было печальнее на свете». Которая, как и подобает классике «популярных жанров», с необыкновенной легкостью укладывает сюжет двухсерийной ленты в аннотацию из одной фразы: жестокая судьба подстерегает хирурга с мировым именем Стефана Вильчура — его покидает жена, его избивают грабители, он теряет память, становится бродягой, бродит с котомкой за плечами по дорогам и весям предвоенной Польши, бескорыстно врачует хворых и убогих, становится известным знахарем и в конце концов спасает от неминуемой смерти свою потерянную в младенчестве красавицу дочь, чтобы выдать ее за графского сына, а самому вернуться в мир

[1] Польский фильм «Знахарь» вот уже несколько месяцев с большим успехом демонстрируется на экранах нашей страны. Рецензия на эту картину продолжает разговор о «массовых жанрах» кинематографа, который уже более года ведется на страницах журнала (см. «Искусство кино», 1983, № 5—6; 1981, № 1—3). — *Ред.*

«Знахарь»

благоденствия, благополучия и медицинской науки...

И это только скелет сюжета, придуманного, кстати сказать, ровно полвека назад видным беллетристом межвоенной польской литературы Тадеушем Доленгой-Мостовичем, экранизированного в 1937 году не менее видным «беллетристом» польского экрана Михалом Вашиньским (кстати сказать, фильм Вашиньского, который имел то же название — «Знахарь», после повторного выпуска на экраны Польши в 1976 году собрал почти два миллиона зрителей). А внутри этой душераздирающей истории есть, кажется, все, чего только может пожелать едва ли не каждый зритель, пришедший в кинотеатр. Попробуем перечислить...

Социальное неравенство есть? Есть! Достаточно вспомнить папу — графа Чиньского и маму — графиню Чиньскую, которые едва не стали причиной трагической гибели своего сына и его невесты, замечательной девушки, увы, к аристократическому кругу не принадлежащей. Достаточно вспомнить кабатчика и сына кабатчика, снедаемого завистью к «благородным» и презрением к «неблагородным»...

Впрочем, мотив социального неравенства — лишь один из привычных манков популярных жанров, далеко не самый надежный, хотя в такой мелодраме, как «Знахарь», обойтись без него было бы трудно. Куда более важными оказываются здесь манки эмоциональные, обращенные не столько к первой сигнальной системе зрителя и даже не ко второй, но прямо и непосредственно к третьей, в результате чего зрительское горло перехватывает судорога жалости и сочувствия к сирым и убогим.

Начнем поэтому с главного. Любовь в картине есть? Есть любовь. Да еще какая! Всепоглощающая, всепобеждающая, бескорыстная, верная, лишенная и тени эротики, любовь, преодолевающая все препоны и утверждающая свою победу над враждебными обстоятельствами не всплеском безрассудной страсти, но тихим, я бы сказал, рассудительно-застенчивым счастьем «до гробовой доски».

Пойдем дальше. Красавица героиня и красавец герой есть? Есть и красавец герой, и красавица героиня: в этих ролях снялись одна из самых очаровательных польских актрис Анна Дымна и один из самых обворожительных (слова-то какие довоенные, из полузабытой беллетристики) польских актеров Томаш Стокингер.

Есть и роковые обстоятельства. Роковых обстоятельств в «Знахаре» хватило бы еще не на одну серию: недаром же Доленга-Мостович

выкроил в свое время из этой истории еще два «полнометражных» романа, кстати говоря, тоже экранизированных перед войной, — «Профессор Вильчур» и «Завещание профессора Вильчура». Именно на этих обстоятельствах, на простодушном их переплетении и держится сюжет двухсерийной картины, именно они образуют ее фабульную, эмоциональную арматуру, накрепко связывая в тугой драматический узел самые несопоставимые, казалось бы, перипетии. Начиная с той фатальной минуты, когда счастливый профессор Вильчур заторопился домой после блестяще проведенной операции, чтобы узнать, разумеется, в годовщину свадьбы, что жена покинула его, ушла к другому, захватив с собой маленькую дочурку. Потом сломленный горем утраты профессор напьется в какой-то подозрительной корчме, а к утру проснется ограбленный, с разбитой головой, где-то на городской свалке. Проснется человеком без прошлого, ибо он потерял память...

Этот перечень традиционных приемов популярного романа-фельетона можно было бы продолжить, поскольку в «Знахаре» поистине ничто не забыто из апробированного арсенала, восходящего к Эжену Сю и Чарлзу Диккенсу (между прочим, им не брезговали Оноре де Бальзак и Федор Достоевский). К примеру, есть в фильме мезальянс: любовь молодого графа, да не простого, а из самой что ни на есть знатной фамилии Чиньских, к продавщице из мелочной лавки, еще не знающей, что она — дочь великого хирурга, и потому принимающей любовь юного графа как некое чудо, сказочное счастье, которого она не достойна.

И все это, наверно, было бы встречено весьма иронично, появись «Знахарь» хотя бы полтора десятилетия назад. И все это сегодня, когда и кинематограф стал старше, и критика, вероятно, мудрее, и зритель разборчивее, требует куда более спокойного, раздумчивого разговора для того хотя бы, чтобы просто выяснить, а что же есть в таких вот историях, сказочность которых, ирреальность, заведомый эскейпизм несомненны и видны невооруженным глазом. Что же есть в них такого, что притягивает миллионы зрителей?

И еще одно связанное с этой непростой и, вероятно, до конца не разрешимой эстетической и социально-психологической задачей обстоятельство. Надо бы разобраться, выяснить, почему Ежи Гоффман так верен этому кинематографу, так последователен и изобретателен в балансировании на грани кича. На грани того самого рыночного коврика с обнаженной красавицей и плывущими лебедями, которыми в течение десятилетий пугали воспитанников искусствоведческих факультетов (теперь он стал недоступен многим коллекционерам, усмотревшим в нем, наконец, нечто своеобразное, оригинальное, заслуживающее внимания и анализа). Почему именно Гоффман, въедливый и зоркий документалист, придя в игровой кинематограф, обратился не к исследованию, не к «кинематографу с натуры», но, напротив, к тому, что можно было бы назвать «кинематографом с культуры»: к сказкам, к выдумке, к фикции (за малым, быть может, исключением — «Три шага по земле», «Отец», «До последней капли крови»)? Достаточно просто перечислить его картины одну за другой, чтобы убедиться в стойкой приверженности режиссера популярным жанрам и подивиться ей — «Закон и кулак», «Гангстеры и филантропы», «Потоп», «Пан Володыевский», «Прокаженная», наконец, «Знахарь». Более двадцати лет работы в кино. Почти постоянное пренебрежительное отношение критики, в том числе и нашей, описавшей, кажется, все явления, имена и тенденции польского послевоенного кинематографа. Просто любопытно, как наша кинополонистика (и автор этих строк в том числе) стыдливо обходила этот не укладывающийся в эстетические стереотипы «феномен Гоффмана», мастера, демонстративно изменявшего кинематографу авторскому, индивидуальному с кинематографом популярным, массовым, коммерческим, если не бояться этого отнюдь не ругательного слова. И сдается мне, именно сейчас, в связи со «Знахарем», хорошо бы, наконец, воздать Гоффману Гоффманово, поддержать то, что было сформулировано им самим в одном из давних уже интервью с исчерпывающим лаконизмом и несомненной полемичностью: «Кино — слишком дорогое развлечение, чтобы оно могло не считаться со зрителем».

Можно, конечно, оговориться, что успех «Знахаря» — дело, так сказать, внутренне польское, что происходящее в течение двух часов на экране еще памятно целому поколению польских зрителей и именно они составляют те миллионы, которые сделали гоффмановский фильм чемпионом отечественного проката. Свой резон в этом есть: фильм и в самом деле буквально пронизан архетипами польской культуры, польского характера, польской истории, польского искусства — от пейзажей, словно экранизирующих национальную живописную школу конца прошлого столетия, до оживающих сарматских портретов куда более далеких эпох; от музейного, вавельского почти убранства княжеских апартаментов до лубочных картинок воскресных гуляний в забытых богом местечках предвоенной Польши.

Однако если всмотреться в изысканную пластику «Знахаря», пластику куда более многозначную, многослойную, чем плоскостный сюжет картины, то окажется, что все обстоит не так просто даже с эмоциональной достоверностью, которая лежит в основе всякой «ретроволны» и которую так заманчиво было бы усмотреть и в «Знахаре». Между тем простодушная история, придуманная некогда Доленгой-Мостовичем, претерпела в руках Яцека Фуксевича и Ежи Гоффмана изрядную и знаменательную метаморфозу. Причем отнюдь не усилившую того, что лежало в основе успеха первой экранизации «Знахаря», верной реалиям, обычаям, социальному и национальному колориту буржуазной Польши 30-х годов.

Нынче, в 1980 году, Фуксевич и Гоффман решительно отказываются от этой внешней непосредственной достоверности, ибо то, что происходит на экране в их фильме, не является для авторов не только современностью, как для Доленги и Вашиньского, но даже историей. Я бы сказал, что пространство «Знахаря» — это пространство расхожих стереотипов, мифологических, чисто эмоциональных представлений о том, как выглядела Польша до войны, причем выглядела не столько на самом деле, сколько на страницах книг, которые читали и которыми восхищались дедушки и бабушки сегодняшних зрителей. И потому провинциальный городок, показанный на экране, не найдешь на географической карте, хотя в фильме он носит вполне конкретное название: его следует искать на «карте» той популярной литературы, популярной журналистики, которые когда-то стилизовали окружающую реальность под потребности и представления широкой публики. Гоффман и его коллеги осуществили что-то вроде стилизации в квадрате, стилизации под прежнюю стилизацию, отнюдь не скрывая этого; в итоге получилось нечто гармонически цельное, экранная реальность, достоверность которой обеспечена не фабульной достоверностью и не исторической, географической, этнографической, но достоверностью исключительно эмоциональной, чувственной. Недаром же эпиграфом к фильму (еще до титров) нам покажут живое, открытое, пульсирующее человеческое сердце, словно оно и есть главный персонаж картины, а заодно и главный ее адресат и даже главный и единственный ее автор.

Любопытно, что стилизация эта распространяется не только на чисто эстетические элементы фильма: пейзажи, интерьеры, архитектуру, обычаи и фольклор; стилизованы и актеры, исполняющие главные роли. Все они, если можно так сказать, выбраны из числа других за свою достоверность, прямо-таки бросающуюся в глаза. И это не преувеличение: Анну Дымну и Томаша Стокингера можно без труда представить себе в любой салонной мелодраме, не говоря уже о Ежи Биньчицком, который мог бы стать полвека назад таким же популярным киногероем, каким был молодой Генри Фонда или молодой Жан Габен, или их ровесники Крючков и Андреев. И поэтому внешний облик ведущих персонажей гоффмановского «Знахаря» вовсе не кажется историческим: именно в таком своем виде они отвечали представлениям зрителей о юных героях и героях пожилых полвека назад, что легко уяснить и сегодняшнему зрителю.

Наверно, вот это-то и есть самое главное в «Знахаре» (и во всех предыдущих популярных лентах Гоффмана) — герои, живущие на экране с открытым сердцем, совершающие поступки, переживающие свои радости и горести на уровне такого же открытого зрительского серд-

ца, перебрасывающие невидимый мост от сердца к сердцу. Независимо от того, насколько правдоподобны, реальны, всамделишны околичности и обстоятельства сюжета и как оценят их по привычной будничной критической шкале наш здравый смысл и жизненный опыт. Независимо от того, насколько будут стыдиться своих слез миллионы зрителей, переживая в темноте кинотеатров драматические перипетии судьбы профессора Вильчура и его очаровательной дочери.

Можно сказать, правда, что обращение к третьей сигнальной системе — не самое высокое предназначение искусства, тем более что еще не ясно наверняка, существует ли она вообще. Однако зрительская потребность в фильмах такого рода свидетельствует о том, что взрослый, серьезный, аналитический кинематограф наших дней недодает людям какие-то очень важные для них нравственные, эмоциональные, душевные микроэлементы, что такая потребность растет.

Ежи Гоффман почувствовал этот зрительский голод одним из первых в кинематографе социалистических стран: несформулированным потребностям в сентиментальном воспитании и самовоспитании он отвечал еще в те годы, когда популярные жанры почитались безусловно и общепризнанно жанрами «низкими». И поэтому, мне кажется, пришла пора отнестись к тому, что он делает, с надлежащим критическим пониманием и уважением. Тем более что зритель, смотревший «Знахаря», уже проголосовал за него.

Синерама

Австрия

«Средства, выделяемые на субсидирование австрийского кинематографа, в новом государственном бюджете сокращены на 15 процентов, что составляет 6 миллионов шиллингов. Таким образом, сумма, и без того слишком малая для плодотворного развития кино, урезана настолько, что ситуация становится болезненной; уже сейчас безработица среди австрийских кинематографистов составляет 50 процентов». Так начинается опубликованное в газете «Фольксштимме» открытое письмо, под которым стоят подписи ведущих режиссеров Австрии, а также представителей различных австрийских союзов и объединений кинематографистов: кино- и телережиссеров, кинооператоров, звукооператоров. Среди подписавшихся — режиссер Лукас Степаник, чей фильм «Гравий» демонстрировался в конкурсной программе XIII Международного кинофестиваля в Москве.

«Единственным выходом из этого бедственного положения, — говорится далее в письме, — мы считаем введение налога на демонстрацию кино- и видеопродукции, который бы целиком шел на субсидирование национальной кинематографии».

«Совершенно очевидно, что владельцы кинотеатров и прокатные фирмы будут яростно сопротивляться введению налога. Однако надо учитывать тот факт, что как раз кинопрокат переживает сейчас подъем. Доходы кинотеатров в первом полугодии 1983 года возросли на 20 процентов, к тому же налог ударит отнюдь не по самым бедным: две трети оборота обеспечивают всего несколько залов, составляющих менее 10 процентов от общего числа. Это премьерные кинотеатры, которые чаще всего принадлежат прокатным фирмам, нередко являющимся, в свою очередь, дочерними

предприятиями иностранных монополий. Для кинотеатров со слабой финансовой базой налог можно будет сократить или даже отменить», — указывают авторы письма, подчеркивая тем самым антимонополистическую направленность своих предложений.

Официального ответа на открытое письмо австрийских деятелей кино пока не последовало.

Г. Андреев

Великобритания

Мрачная серия лент о монстрах и вампирах — вроде Дракулы или чудовища Франкенштейна — пополнилась еще одной картиной — «Алчность», которой дебютировал в игровом кино режиссер Тони Скотт; сюжет ее обычен для «фильма ужасов», однако в него внесены некоторые модификации...

Как пишет западногерманский еженедельник «Шпигель», прежде, в пору расцвета жанра, у экранных вампиров судьба была нелегкой. На поиски своих жертв им приходилось отправляться по ночам, опасаясь дневного света и запаха чеснока. К тому же внешность этих персонажей обычно портил характерный хищный оскал.

В картине Тони Скотта все обстоит по-другому: супружеская чета вампиров, египтянка Мириам и английский аристократ Джон, — просто обворожительны. Несмотря на довольно преклонный возраст — Мириам исполнилось несколько тысяч лет, а ее спутнику жизни скоро стукнет двести, — они энергичны, милы, общительны и обладают тонким вкусом; из окон их фешенебельного нью-йоркского пристанища целыми днями доносится классическая музыка.

Что же касается жертв, то вампиры из «Алчности» в отличие от примитивных вурдалаков и упырей прошлого, отправляются за ними не в темный лес и не на большую дорогу, а в модную дискотеку. Высмотрев там парочку беззаботных молодых бездельников, они не спешат накинуться на них с дикими воплями, а радушно и вежливо приглашают их в гости. Расчет точен: предвкушая бесплатное угощение в богатом доме, молодые люди охотно принимают приглашение, после чего все идет как по маслу: супруги-вампиры убивают гостей и пьют их кровь.

Между тем, опасаясь, видимо, что жизнь современных вампиров может показаться искушенному зрителю неправдоподобно беззаботной, создатели картины вводят минорный мотив... Как-то, предаваясь своему любимому развлечению — игре на виолончели, Джон внезапно ощущает смертельную слабость. Попытка прибегнуть к помощи медицины ни к чему не приводит: на пороге кабинета специалистки по вопросам вечной жизни элегантный муж Мириам в одно мгновение превращается в дряхлого старика и вскоре умирает. Но сама Мириам продолжает благоденствовать...

Как отмечает «Шпигель», эксперимент Скотта по реанимации явно изжившей себя традиции мрачных и бессмысленных «фильмов ужасов» не удался. Картину не спасает даже участие таких популярных актеров, как Катрин Денёв и Дэвид Боуви. «Все, что мы увидели, — резюмирует журнал, — шикарно, пусто и смертельно скучно».

К. Крымов

ГДР

В самом начале 1984 года на экраны страны вышел новый фильм режиссера Хорста Зеемана «Женщины-врачи». Картины, поставленные Зееманом в последние годы, неизменно привлекают к себе внимание зрителей и критики, отмечающей, что Зееман-режиссер, меняя темы и сюжеты своих фильмов, ищет для каждого нового произведения новый стиль, новое обрамление. Достаточно сравнить такие его работы, как «Бетховен — дни жизни» и «Мельница Левина», чтобы убедиться в том, что режиссер находится в счастливом периоде интересных поисков и экспериментов.

Инге Келлер в фильме «Женщины-врачи», режиссер Курт Зееман (фото из журнала «Фильмшпигель», ГДР)

В основу фильма «Женщины-врачи» положена пьеса западногерманского драматурга Рольфа Хоххута, написанная им к 200-летию Национального театра в Мангейме (пьеса эта известна и советским зрителям).

Деньги, прибыль, нажива любой ценой, даже за счет здоровья, а иногда и жизни беззащитных пациентов — вот что движет деятельностью крупных фармацевтических концернов ФРГ. Семейная драма 59-летнего врача-экспериментатора Лидии, ее дочери Кати, ее внука Тома — следствие негативных процессов, происходящих в общественной жизни Западной Германии, где коррупция проникла даже в среду людей самой гуманной профессии — врачей и фармацевтов.

Критики ГДР отмечают, что в своей картине Зееману удалось убедительно показать, как за фасадом респектабельности, интеллигентности, человеколюбия в высших сферах «общества равных возможностей» происходит жестокая борьба за место наверху и богатство, за карьеру — при полном отсутствии идеалов. Зееману, считают рецензенты, удалось добиться в этом фильме единого стиля и в изобразительном решении фильма (атмосфера большого западного города, интерьеры роскошных отелей, клиник, квартир), и в игре актеров.

Главные роли исполняют Инге Келлер (Лидия) и молодая западногерманская актриса Джуди Винтер, игравшая в театрах Бремена, Гамбурга, Мюнхена, а также в кино и на телевидении. В фильме Зеемана ей поручена роль Кати Михельсберг, дочери Лидии. Бывшего мужа Кати, доктора Вернера Михельсберга, сыграл Михаэль Гвиздек, один из самых популярных актеров кино ГДР.

М. Семенов

Западный Берлин

Известный немецкий режиссер и сценарист Вольфганг Штаудте умер на съемках в Югославии в возрасте 77 лет.

...Штаудте не сразу пришел в режиссуру. Сначала он играл в театре у таких знаменитых режиссеров, как Эрвин Пискатор и Макс Рейнгардт, затем снялся в нескольких эпизодических ролях в кино. В начале 40-х годов Штаудте делает первые шаги на поприще кинорежиссуры, снимает рекламные ролики и ставит первый полнометражный фильм в развлекательном жанре. Но лучшие свои картины, которые принесли ему мировую славу, Штаудте снял после войны. В 1946 году режиссер поставил первый фильм киностудии ДЕФА и первый немецкий фильм, в котором разоблачался фашизм, — «Убийцы среди нас» (в советском прокате — «Они не скроются»). Эта тема была продолжена три года спустя в картине «Ротация» (в советском прокате — «Коричневая паутина»). За свой третий фильм, также снятый на ДЕФА, экранизацию романа Генриха Манна «Верноподданный» (1951), Штаудте был удостоен Национальной премии ГДР.

В Западной Германии Вольфгангом Штаудте были созданы знакомые нашему зрителю фильмы «Розы для господина прокурора», «Ярмарка», «Мужская компания», «Роза Берн» и другие. Но работать в условиях послевоенного кинематографа ФРГ было сложно. О картинах, сделанных до образования собственной маленькой фирмы, Штаудте говорил: «Это было не то, чего я хотел, мне оставалось только ремесло, чистый профессионализм. Мне ни разу не дали сделать фильмы по своему вкусу, претворив собственную идею...»

В 70-х годах Штаудте в основном снимал детективы и телевизионные сериалы.

Наиболее заметной работой на телевидении стала экранизация «Морского волка» Джека Лондона. Режиссер участвовал во многих совместных постановках, в частности с Болгарией, Румынией, Югославией. Он работал до последних дней жизни. Но таких высот, как в своих лучших картинах «Убийцы среди нас» и «Верноподданный», которые стали классикой мирового кино, он уже не достиг...

Е. Бобровская

Индия

В начале нынешнего года в Бомбее проходил шестой по счету международный кинофестиваль. Первый такой киносмотр состоялся в 1975 году в Калькутте. Начиная с 1978 года он проводится раз в два года поочередно в Калькутте, Бомбее, Мадрасе и Бангалоре — основных центрах индийского кинопроизводства.

В официальную программу «Фильмотсава-84» было включено более 80 фильмов из 30 стран, отмеченных призами на международных кинофестивалях в Москве, Канне, Карловых Варах, Западном Берлине и Локарно.

«Фильмотсав-84» открыл ветеран индийского кинематографа Радж Капур. В первый день фестиваля состоялась премьера фильма индийского режиссера Мринала Сена «Развалины». (О нем уже сообщалось в «Синераме» — см. «ИК», 1983, № 8.)

На фестивале в Бомбее демонстрировались новые советские картины «Красные колокола», «Васса», «Вокзал для двоих», «Влюблен по собственному желанию». Помимо «Вассы» индийские зрители увидели еще две ленты Глеба Панфилова — «Начало» и «Валентина». В работе фестиваля принимала участие представительная делегация советских кинематографистов, возглавляемая заместителем председателя Госкино СССР М. В. Александровым.

В рамках киносмотра был организован традиционный показ «панорама индийского кино», в программу которого вошло более 20 лучших картин национального производства, в их числе «Рыночная площадь» и «Полуправда», новые работы режиссеров Шьяма Бенегала и Говинда Нихалани, а также ряд фильмов на южноиндийских языках: малаялам, тамили, телугу и каннара. Большой интерес на фестивале вызвала ретроспектива известных индийских кинематографистов — Гуру, Датта, П. Ч. Боруа, Кариата, С. С. Васана, а также картины режиссера и актера Масрера Винаяка.

Ю. Корчагов

Италия

«С этим великолепным детективом-гротеском Нанни Лой возвращается в город «Четырех дней Неаполя», — пишет газета «Унита», комментируя новый фильм известного итальянского режиссера — «Я от Пиконе». По словам Лоя, Неаполь стал «главным действующим лицом» его картины, в которой сделана попытка показать изнанку пестрой и беззаботной на первый взгляд жизни этого южного города. В частности, Лой затрагивает проблемы насилия и коррупции, источником которых является деятельность тайной бандитской организации — камо́рры (аналог сицилийской мафии), ныне укрепившей свои позиции в мире организованной преступности на юге Италии.

Фильм начинается сценой заседания муниципалитета. Нудную речь очередного оратора прерывает неизвестный человек в рабочем комбинезоне; он энергично протестует против своего увольнения, после чего на глазах у всех поджигает себя. Самоубийцу увозит машина «скорой помощи» — и остается неясным, выжил он или скончался. Неизвестно даже, в какую больницу он попал, ибо все происходит необыкновенно быстро...

В числе очевидцев этого происшествия находилась жена Паскуале (так зовут пострадавшего), Лучиелла, и его дети. Лучиелла принимается

за поиски мужа, обращаясь в больницы и морги города, но все тщетно. И тогда появляется некий Сальваторе, безработный, почти нищий. Он задолжал исчезнувшему Пиконе (сокращенное от Паскуале) деньги, но вернуть долг не в состоянии и вместо этого предлагает свою помощь в поисках. Следы Пиконе приводят Сальваторе и Лучиеллу в неаполитанские притоны, в убежища уголовников. Выясняется, что «доведенный до отчаяния безработный», каким Пиконе предстал на заседании муниципалитета, носил свой синий комбинезон только для отвода глаз и не мог быть ниоткуда уволен, поскольку... нигде не работал. Он занимался контрабандой, спекуляцией, обирал проституток, а его «самосожжение» было, видимо, тщательно подготовленной провокацией, понадобившейся каморре для осуществления ее темных целей.

Выдавая себя за доверенное лицо Пиконе (отсюда — название фильма), Сальваторе переживает серию приключений, характеризуемых рецензентом газеты «Паэзе сера» как трагикомические. Однако ему удается сохранить себя, не вступить на преступный путь. Нравственная устойчивость рабочего человека, по мнению итальянской критики, вносит оптимистический мотив в фильм «Я от Пиконе», общая атмосфера которого отнюдь не жизнерадостна.

В беседе с корреспондентом газеты «Унита» Нанни Лой заявил, что кинематографисты его поколения, к которому он относит Карло Лидзани и Элио Петри, всегда считали своим долгом откликаться на острые общественные проблемы, предпочитая форму фильма-расследования; сегодня многих итальянцев глубоко волнуют такие явления, как разгул терроризма, рост военной опасности, и в этом неустойчивом мире, считает режиссер, выбранный им жанр гротеска представляется органичным по отношению к реальной действительности.

На страницах итальянской печати новой картине Лоя дается в целом высокая оценка; рецензенты особо отмечают режиссерское мастерство постановщика, блестящую операторскую работу Клаудио Чирилло и успех исполнителей центральных ролей — Лины Састри и Джанкарло Джаннини.

Л. Зиман

●

На экраны страны вышла еще одна картина с участием известного писателя и популярного актера Паоло Вилладжо — продолжение сериала о злоключениях некогда придуманного Вилладжо трагикомического персонажа, счетовода Уго Фантоцци (наши зрители знакомы с ним по фильму «Фантоцци против всех»).

Название картины, поставленной режиссером Нери Паренти, можно перевести примерно так: «На Фантоцци по-прежнему все шишки валятся». С центральным действующим лицом ленты зритель встречается в уже знакомой по предыдущим фильмам сериала обстановке крупного учреждения, где Фантоцци и его сослуживцы работают под началом деспотичного директора по прозвищу Нацист; здесь же трудится ультрамодная красотка, в которую незадачливый счетовод безнадежно влюблен.

Для обедневшего идеями комедийного кино Италии постановка «фильмов с продолжением» становится в последнее время чуть ли не правилом. Вместе с тем Нери Паренти и сам Вилладжо (являющийся, как обычно, и одним из авторов сценария) попытались придать новой картине о Фантоцци социально-критический оттенок, осуждая некоторые негативные стороны общественной жизни сегодняшней Италии, в частности гражданскую инертность итальянцев.

Одним из наиболее удавшихся эпизодов фильма критика считает «поездку за город», когда Фантоцци использует в качестве «дачи на колесах»... старый катафалк; свой «летний лагерь» счетовод и его друзья разбивают на свалке, где́ полно крыс... Как отмечается в итальянской прессе, эта и некоторые другие сцены картины «На Фантоцци по-прежнему все шишки валятся» окрашены в сюрреалистские тона; «бунт вещей» против человеческой глупости заставляет порой вспомнить работы Жака Тати, а отдельные кадры фильма воспринимаются как иронические цитаты из знаменитого «Антракта» Рене Клера.

По сравнению с прежними фильмами о Фантоцци здесь несколько более заметное место отведено многотерпеливой жене главного героя, Пине, — эту роль исполнила талантливая характерная актриса из Югославии Милена Вукотич.

Итальянская критика не проявила единодушия в отзывах по поводу комедии Вилладжо и Паренти, однако в потоке фильмов этого жанра, сегодня занявшего весьма заметное место в кинематографе страны, картина не прошла незамеченной.

●

Внимание итальянских телезрителей и критики привлекла кинопанорама в шести сериях под названием «Да здравствует Де Сика!», состоящая из фрагментов фильмов этого любимого итальянцами режиссера и актера и воспоминаний о нем его коллег и друзей. Автор сериала — его сын, композитор Мануэль Де Сика, ведущая — Джина Лоллобриджида. Программа подразделяется на следующие серии-«главы»: «30-е годы», «Де Сика и женщины», «Де Сика и дети», «Де Сика и окружающая действительность», «Де Сика и сильные мира сего», «Витторио и остальные». В числе выступающих с воспоминаниями — Феллини и Мастроянни, Дзаваттини и Антониони, Сорди и Ася Норис, которая была партнершей Де Сика во многих фильмах 30-х годов, когда будущий мастер неореализма был одним из самых популярных молодых актеров итальянского кино.

Вслед за этим сериалом итальянское телевидение показало другой, посвященный куда менее известному персонажу итальянского экрана — характерной актрисе Тине Пика, много снимавшейся с Де Сика и пользовавшейся горячими симпатиями зрителей в 50—60-е годы. Тина Пика участвовала во многих десятках фильмов, выступая в маленьких ролях; очень часто она играла старушку-экономку, ворчунью с низким голосом и грубоватыми манерами, но вместе с тем очень заботливую, преданную и добрую женщину. Первый большой успех ей принесло участие в спектакле по пьесе Эдуардо Де Филиппо «Филумена Мартурано», когда актрисе было уже под шестьдесят; затем последовала очень удачная роль Кармелы, домоправительницы и наперсницы старшины карабинеров, которого сыграл Де Сика, в серии комедий «Хлеб, любовь и...». Триумфом Тины Пика стала наконец-то полученная ею главная роль в комедии из деревенской жизни «Бабушка Савелла», поставленной признанным мастером комедийного жанра Дино Ризи.

За телесериалом, посвященным творчеству Тины Пика, последуют передачи о многих других талантливых актерах итальянского кино 50—60-х годов, малоизвестных молодому зрительскому поколению.

●

«Особая примета: очень красив» — так называется новая комедия с участием неутомимого Адриано Челентано, поставленная режиссерами Кастеллано и Пиполо по их же сценарию. Челентано играет неисправимого грешника, современного итальянского Дон-Жуана, о «галантных приключениях» которого зритель узнает из его исповедей священнику. Герой Челентано грешит, исповедуется и кается, потом снова грешит — и так до бесконечности. Но его похождениям приходит конец, когда очаровательная соседка (Федерика Моро), втайне давно мечтавшая выйти за него замуж, все же добивается своей цели...

А. Богемская

Польша

«Меня очень обрадовала премия Московского фестиваля, награда, присужденная мне на столь представительном кинофоруме», — заявил в беседе с журналистами в Варшаве популярный польский артист театра и кино Виргилиуш Грынь. Как известно, на XIII МКФ в Москве Грынь был удостоен премии за лучшее исполнение мужской роли в фильме Генрика Бельского «Героическая пастораль», а сама картина получила приз Советского комитета защиты мира.

«Я впервые побывал в Москве, — сказал далее Грынь, — и впервые участвовал в международном фестивале. Столица Страны Советов приняла

нас исключительно гостеприимно, а наш фильм, в чем я мог лично убедиться, понравился советским зрителям».

«В дни фестиваля мы установили много полезных контактов, которые, я думаю, окажутся плодотворными. Я имею в виду, в частности, переговоры с кинематографистами Советского Союза, Болгарии и ГДР, — отметил Грынь. — Что же касается моих ближайших творческих планов, то вскоре я намерен сниматься в фильме режиссера Януша Кидавы, который рассказывает о невымышленных событиях — спровоцированном западными спецслужбами террористическом нападении на польское посольство в Берне в 1982 году»...

В свои 54 года Виргилиуш Грынь уже сыграл в кино более 80 различных ролей, включая эпизодические, с которых он начал свою творческую биографию. В настоящее время он также работает в одной из лучших театральных трупп ПНР — в Театре имени Стефана Ярача в Лодзи.

Н. Алабов

США

...Трубы крематориев и горы трупов. Оцепеневшие шеренги людей, молча ожидающих казни. Эсэсовские палачи, стаскивающие мертвецов в огромные могилы... Это кадр из неизвестной ранее антифашистской киноленты американского режиссера Альфреда Хичкока, обнаруженной недавно в сейфах Британского военного музея. По отзывам специалистов, посмотревших эту картину, созданную на основе документальных материалов, перед ней меркнут все другие, нереальные и надуманные творения знаменитого автора «фильмов ужасов».

В этой работе, пишет западногерманский еженедельник «Шпигель», Хичкоку не нужно было руководить съемками: весь материал был отснят в Германии английскими, американскими и советскими кинодокументалистами, находившимися в составе союзнических войск, освобождавших концлагеря Освенцим, Берген-Бельзен, Бухенвальд, Майданек и Дахау. Режиссер скомпоновал из имевшихся в его распоряжении киноматериалов общим метражом 12 тысяч метров один из самых страшных документов современной истории. Как установлено, полностью эта работа Хичкока не демонстрировалась никогда; она десятки лет пролежала в лондонском музее, где собраны реликвии двух мировых войн.

Фильм начинается кадрами, снятыми в Берлине в 1940 году. Мы видим бесноватого фюрера в окружении его приспешников, красующегося перед огромной толпой. Затем показана «фабрика смерти» Берген-Бельзен. За колючей проволокой цепочкой выстроились дети, встречающие английских солдат. На экране деревянные бараки, в которых умерли от непосильной работы, нехватки воды и пищи, тифа и других болезней 50 тысяч человек.

По мнению английского кинодраматурга Дея Воона, видевшего картину, в отличие от некоторых других западных фильмов о преступлениях гитлеровцев, лента Хичкока вызывает у зрителей чувство негодования против зверств фашистов.

Как сообщает «Шпигель», идея документального фильма об ужасах фашистских концлагерей принадлежала другу Хичкока Сиднею Льюису Бернстейну, который в 1945 году руководил киноотделом английского министерства информации. В 1924 году Бернстейн был одним из основателей лондонского клуба кинематографистов «Кинообщество». Именно он познакомил британских зрителей с шедевром Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин». После окончания войны Бернстейн посетил концлагерь Берген-Бельзен и решил создать картину о злодеяниях фашистов. Один вариант ленты предполагалось снять «специально для Германии», чтобы немцы никогда не забывали о содеянном нацистами. Другой вариант фильма предназначался для широкого показа в других странах мира.

Нетрудно догадаться, почему замыслы Бернстейна и Хичкока остались нереализованными. Несмотря на бесспорную документальную, политическую и, наконец, нравственную ценность этой

картины-свидетельства, ее демонстрация во второй половине 40-х годов уже не отвечала взятому империалистическими кругами США курсу на «холодную войну», конфронтацию и оголтелый антикоммунизм. Как пишет сотрудничавшая в «Таймс» английская журналистка Кэролайн Мурхед, которой было известно о существовании антифашистской ленты Хичкока, английские правящие круги возражали против создания фильма еще до того, как режиссер начал просматривать отобранный материал. По свидетельству Мурхед, руководители Бернстейна в министерстве информации сочли кадры хроники фашистских преступлений «столь шокирующими, даже невероятными», что явно испугались. «Сейчас наша политика направлена на то, чтоб поднять дух немцев, вывести их из состояния апатии», — лицемерно объяснял тогда решение похоронить проект один из руководителей политического отдела британского министерства иностранных дел Дональд Маклечлан.

Неизвестно, какая судьба ждет эту работу Хичкока теперь. Сочтут ли власти, что положение изменилось и картину можно выпускать на широкий экран, или же ей суждено попрежнему пылиться в сейфах музея? Ведь в нынешней напряженной международной обстановке, когда кое-кому на Западе не мешало бы напомнить, к чему уже привели однажды милитаристские, человеконенавистнические замыслы, фильм необычайно актуален. Даже буржуазный «Шпигель», журнал, который трудно заподозрить в симпатиях к левым силам, вынужден был признать, что «отрывок из этого фильма, который показали по частному телевизионному каналу, взволновал миллионы телезрителей не меньше, чем демонстрация антимилитаристской картины «На следующий день».

Н. Владимиров

●

Имя американской кинозвезды Дины Дурбин знакомо многим любителям кино; даже для тех, кто никогда не видел ее на экране, оно стало легендой. Слава неизменно сопутствовала Дурбин, начиная с того времени, когда в 1936 году она еще совсем юной снялась в фильме «Каждое воскресенье», а год спустя в другом — «Три милых девушки». Картины снимались на киностудии «Юниверсл», которая находилась на грани финансового краха. Но благодаря необыкновенному успеху дебютантки студия сумела настолько поправить свои дела, что оказалась в числе преуспевающих. И все же несмотря на исключительную популярность, постоянное внимание режиссеров и продюсеров, выступив в 21 картине, Дурбин по прошествии тринадцати лет внезапно оборвала свою кинематографическую карьеру и навсегда покинула Голливуд, поселившись в пригороде Парижа. С тех пор ни одного интервью, ни одного появления на телевидении, ни одной грамзаписи (хотя актриса обладает прекрасным голосом); она совсем перестала сниматься в кино, отказываясь даже читать присылаемые ей сценарии.

Что же случилось тогда в Голливуде? Ответ на этот вопрос дает английский журнал «Филмз энд филминг», корреспонденту которого Дэвиду Шимпену удалось взять интервью у знаменитой актрисы — первое более чем за тридцать лет.

Как объясняет актриса, прервать молчание ее заставила трогательная преданность старых и новых поклонников. А дать интервью именно Шимпену она решила потому, что ей понравилась принадлежащая его перу фраза: «Голливудская система жертвует личностью актера в пользу бездушной машины получения прибылей».

«Почему я перестала сниматься? — переспрашивает интервьюера Дина Дурбин и отвечает: — Посмотрите мои последние фильмы, и вы увидите, что они ниже всякой критики. Каждый раз, когда я пыталась протестовать и просила дать возможность работать над другим сценарием, руководство студии мне отказывало. Я была самой высокооплачиваемой кинозвездой, а в моем распоряжении всегда оказывался самый жалкий литературный материал. Возможно, мои огромные гонорары были своего рода компенсацией за крайне низкое качество фильмов, в которых доводилось играть».

Конечно, разрыв с кино дался актрисе далеко не безболезненно; она любила свою работу, любила сам процесс съемок, творческие уроки замечательных

актеров, с которыми встречалась перед кинокамерой, таких как Чарлз Лоутон, например. Кроме того, она любила петь, и пела с тех пор, как себя помнит. Собственно, именно благодаря пению она и попала в кино: пробовалась у Уолта Диснея для озвучивания роли Белоснежки, но не прошла, потому что пела «слишком по-взрослому». Зато на других студиях ее голос, а главное, необыкновенную естественность и обаяние сразу оценили. До сих пор ее любимейший фильм — «Сто мужчин и одна девушка», где ей довелось петь «Аллилуйю» Моцарта в сопровождении оркестра Филадельфийской филармонии под управлением выдающегося дирижера Леопольда Стоковского, который в этой картине, хорошо известной старшему поколению советских зрителей, играл самого себя. Из любви к музыке она чуть было не поддалась искушению вновь вернуться к актерской деятельности; это случилось лишь раз, когда ей предложили роль в мюзикле «Моя прекрасная леди».

Слава кинозвезды не только не давала никаких профессиональных, творческих преимуществ; она имела и свою оборотную сторону. Приезжая в Нью-Йорк, рассказывает Дурбин, она была вынуждена все свободное время скрываться в отеле под усиленной охраной; проезжая по улицам в автомобиле, вечно боялась, что кто-нибудь из поклонников, бегущих рядом, угодит под колеса. А однажды в Техасе ее безопасности ради поместили в местную тюрьму, и эта предосторожность не была излишней: в толпе обожателей, которую не смогла сдержать полиция, матери Дурбин сломали тогда несколько ребер...

Теперь Дине Дурбин 62 года; у нее двое детей, сын и дочь, оба уже взрослые. Посвятив им свою жизнь, она вовсе не считает, что принесла себя в жертву, отмечает Шимпен; напротив, она гордится детьми и довольна своей жизнью.

Н. Цыркун

ФРГ

Несколько лет назад жителей Федеративной Республики потрясло трагическое происшествие: психически больной человек убил семилетнего ребенка. Мать девочки, Марианне Бахмайер, вызванная в суд по делу об убийстве дочери, застрелила преступника прямо в зале заседаний. Начался новый процесс. Бахмайер сама оказалась за решеткой...

Это невымышленное событие легло в основу сюжета двух фильмов, снятых в ФРГ. Недавно картины «Мать Анны» Буркхарда Дриста и «Дело Бахмайер. Не время для слез» Харка Бома вышли на экраны страны. Интересно, что оба режиссера практически одновременно начали и завершили съемки — типичный пример конкурентной борьбы за самую быструю и эффектную, а следовательно, и

«Мать Анны», режиссер Буркхард Дрист

«Дело Бахмайер. Не время для слез», режиссер Харк Бом (фото из журнала «Шпигель», ФРГ)

за наиболее выгодную, с коммерческой точки зрения, экранизацию человеческой трагедии.

Вначале Бурхард Дрист вырвался вперед. Ему удалось заполучить право на использование в качестве сценария авторизованной биографии Бахмайер, опубликованной в гамбургском еженедельнике «Штерн». Кроме того, в главных ролях согласились сниматься восходящая звезда западногерманского кино Гудрун Ландгребе и известный актер Роджер Фриц. Наконец, у Дриста было больше опыта в создании подобных картин. Харк Бом — автор популярной ленты «Северное море — море смерти»,— лично присутствовавший на нашумевшем судебном процессе в Любеке, немного опоздал с началом съемок. Сенсацией стало сообщение о том, что в главной роли режиссер намерен снять... саму Марианне Бахмайер, а сценарий написать по мотивам ее личных воспоминаний и впечатлений. Неизвестно, что вынудило Бома отказаться от этого замысла. В итоге он выбрал другой, уже готовый сценарий, а на ведущие роли пригласил австрийскую актрису Мари Кольбин и Михаэля Гвиздека из ГДР.

...Молодая женщина живет на хуторе в большом крестьянском доме со своим другом, человеком без определенных занятий. Ее семилетняя дочь Анна часто опаздывает в школу —родители не любят рано вставать... Изображением сельской «идиллии» начинается фильм Бурхарда Дриста «Мать Анны». У Харка Бома героиня содержит небольшую закусочную в Гамбурге. Она часто ссорится со своим любовником, брюзгливым и ревнивым человеком. Но, несмотря на ссоры, оба по-своему привязаны друг к другу и к маленькой дочери по имени Юлия...

Главное различие этих двух фильмов, по мнению рецензентов, заключается в трактовке авторами реакции героини на обрушившееся несчастье и ее отношение к убийце своей дочери. Например, Марианне в картине «Мать Анны» сдержанно, с достоинством переживает свое горе. Чтобы отвлечься и обрести покой, она отправляется в город и по вечерам выступает в кафе с чтением стихов. Так же спокойно она приходит в зал суда, где хладнокровно разряжает обойму в спину убийцы. В картине же Харка Бома героиня после смерти дочери впадает в безудержную тоску и отчаяние. Одинокая, ожесточенная до предела, она видит единственной целью жизни расправу над человеком, который отнял у нее дочь.

Критики отмечают, что Дрист в своей работе больше тяготеет к мелодраме. «Его фильм, — пишет еженедельник «Шпигель», — напоминает большой оперный спектакль». А картина Бома — более серьезный анализ социальных мотивов случившегося, попытка определить степень причастности к трагедии не только ее прямых виновников. Согласно оценке «Штерна», фильм «Дело Бахмайер. Не время для слез» более основательный и общественно значимый.

Печать ФРГ обращает внимание на резкую критику в адрес буржуазного правосудия, прозвучавшую в обеих лентах. По мнению журнала «Шпигель», оно явно дремало, когда держало на свободе преступника, хотя было известно, что он представляет опасность для людей. Лейтмотив выступлений западногерманской «Нойе цайт», западноберлинской «Вархайт» и некоторых других газет следующий: в трагедии Анны виноват не отдельный преступник, а равнодушие общества, порождающего людей, способных на злодеяния.

Н. Кукушкин

«Фанди, о Фанди», режиссер Карел Кахиня (фото из журнала «Чехословацкое кино»)

Чехословакия

Молодежная проблематика волнует сегодня многих чехословацких кинематографистов, о чем свидетельствуют фильмы Карела Смычека «Гусята» и «Спецы и подснежники», Душана Кляйна «Как мир теряет поэтов», Яна Соукупа «Ветер в кармане» и других режиссеров. О молодежи сделал свою картину «Фанди, о Фанди» и известный чехословацкий режиссер Карел Кахиня (киностудия «Баррандов»).

Получив аттестат зрелости, Фанди вступает во взрослую жизнь, он полон радужных надежд и планов. Юношу нисколько не смущает отсутствие жизненного опыта. Он всегда жил под опекой энергичной матери, которая неизменно наставляла его, подсказывая, как действовать в том или ином случае. Но приходит время, когда мать уже не в силах помочь сыну — и Фанди должен принимать решения самостоятельно. Неуверенность в себе часто вызывает панику в душе юноши. Она становится причиной неудач Фанди и на работе, и в личной жизни. Девушка, которую любит герой, встречается с его другом, но в тот момент, когда она готова отдать предпочтение Фанди, оценив его искренность и честность, сам Фанди оказывается не на высоте. Он чувствует свою вину, но не в состоянии исправить допущенную ошибку. На работе же он подводит коллегу, который поверил в него и за него поручился.

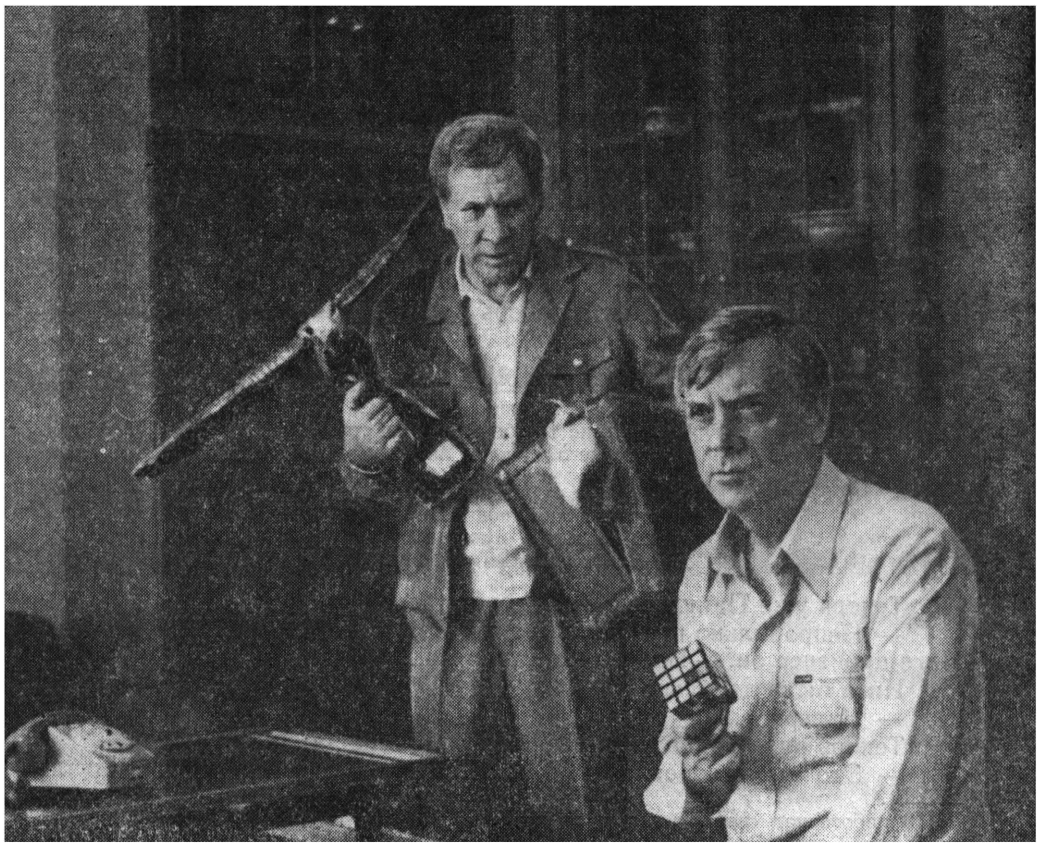
История на этом заканчивается. Неизвестно, как дальше сложится судьба героя. Но авторы ленты дают зрителю понять, что каждый молодой человек может выйти из психологического кризиса, если поверит в свои силы и доверится людям, которые готовы прийти ему на помощь.

В фильме снимались студенты Островского театрального училища Богумил Стары, Станислава Цоуфалова. В роли матери — известная актриса Дана Медржицка.

Г. Компаниченко

Семен Фрейлих

Песочные часы



«Песочные часы». Паншин — И. Скоробогатов, Гребенцов — Л. Кузнецов

Николай Михайлович Паншин отдыхал в Кисловодске.

Врачи давно ему советовали здесь полечиться, попить знаменитой целебной водички, и все-таки, честно говоря, была другая причина, почему он здесь оказался. Наступает время, когда нас тянет туда, где мы были счастливы или, наоборот, где пережили потрясение. Паншин воевал в этих местах, с тех пор ни разу здесь не был, и нетрудно себе представить, что он сейчас чувствовал.

Николай Михайлович еще не успел обзавестись кепочкой с большим противосолнечным козырьком и был в своей форменной фуражке.

Он сохранил стройную для своих лет фигуру, походка его была легкой, лицо его казалось наивным то ли благодаря несколько выступавшей нижней губе, то ли оттого, что разглядывал он все вокруг себя с любопытством провинциала.

На прогулки Николай Михайлович обязательно брал с собой бинокль, вот и сейчас он рассматривал панораму Бештау, в поле зрения его попала лошадь гнедой масти, распустив гриву, она бежала легко и независимо, сердце екнуло у Паншина, еще миг, и он бы вспомнил, почему его это так волнует, но его окликнул фотограф:

— Товарищи, товарищи покучнее, покучнее... Так... Внимание... Улыбнулись...

Группа фотографировалась на месте дуэли Лермонтова.

Экскурсию вела женщина лет двадцати пяти, она была привлекательна; когда представлялась группе, она назвала только имя — Инга.

— Условия дуэли были жестокими, — рассказывала Инга, — барьер был отмерен в пятнадцать шагов... Лермонтов не собирался стрелять в Мартынова. Стоя на месте, поэт выстрелил в воздух. Раздался второй выстрел. Лермонтов был убит...

Паншин, пораженный такой несправедливостью, хотел что-то сказать, но постеснялся, зато теперь особый смысл воспринимал в стихах, которые неожиданно стала читать Инга:

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? Жалею ли о чем?

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

Теперь уже Паншин не мог сдержаться:

— Неправильно поступил Лермонтов, — не то самому себе, не то Инге произнес он. — Надо было стрелять...

Инга была довольна:

— Наверное...

Теперь она продолжала как бы для Паншина:

— Это стихотворение было написано за несколько дней до дуэли...

В работе над сценарием принимал участие режиссер-постановщик фильма «Песочные часы» Сергей Вронский.

Неожиданно затрещал двигатель. Садовник в халате и в колпаке из газеты посмотрел на экскурсантов.

Толпа невольно оглянулась на садовника.

Работяга был с утра навеселе. Косилка вырывалась у него из рук, и он едва поспевал за ней.

Кто-то засмеялся.

Инга закончила рассказ:

— На месте дуэли Лермонтова установлен обелиск в 1915 году управлением Кавминвод по проекту скульптора Микешина...

Время близилось к обеду, и отдыхающие, редко когда по одному, больше по двое, а то и целой группой, направлялись пить целебную воду. Само это шествие к источнику было процедурой, потому что сначала шли по предписанным маршрутам терренкура, потом спускались тенистыми аллеями знаменитого парка, где солнце разбросало свои блики. Люди приехали сюда избавляться от недугов, но казались веселыми, общительными и не замечали они разницы в возрасте. Отрешенные от забот, от усталости, от семейных связей, люди чувствовали себя молодыми, характер каждого обнажался, они легко завязывали дружбу или, наоборот, вступали в конфликты друг с другом, потому что все в человеке было наружу и хватало времени на выяснение отношений. Не обходилось и без романов, которые, как правило, обрывались здесь же, а иногда имели и самые серьезные последствия.

Как раз сейчас Паншин стал свидетелем такой сцены. Маленькая изящная женщина в белом, озабоченно кого-то поджидая, вдруг просветлела, увидев огромного, баскетбольного роста мужчину, он подошел к ней с гладиолусом в руке, и вот они уже вместе затерялись в толпе, и Паншин тоже втянулся в этот поток, который вскоре вынес его на веранду с колоннадой.

Очутившись у разливочного бювета, Паншин наполнил кружку минеральной водой, отошел в сторону и стал пить, как рекомендовалось, маленькими глотками.

Его внимание привлекла женщина в белом халате, блондинка лет тридцати восьми, она в кого-то всматривалась.

Паншин невольно посмотрел в ту же сторону. К нему спиной стоял мужчина в сером костюме и тоже пил воду.

Паншин стал искать блондинку в белом халате, он заметил, что теперь она перешла за колонну и оттуда по-прежнему рассматривала кого-то.

Паншин снова невольно повернулся, мужчина в сером костюме теперь стоял вполоборота, и Паншин узнал его.

— Гребенцов... — тихо произнес он и сделал шаг мужчине навстречу, — Степан, — сказал он уже громко.

Мужчина вопросительно посмотрел на Паншина.

— Степа, это я...

Тот, кого Паншин назвал Гребенцовым, насторожился, узнал:

— Паншин... Разведрота... Ты? Живой!..

Они стояли друг против друга, не веря своим глазам.

Эти два человека давно потеряли из виду друг друга, а ведь когда-то они были неразлучны. Они служили в одной разведроте, каждый из них был несколько раз ранен, после госпиталя попадал в другую часть, о каждом из них даже ходили слухи, что он погиб. Теперь они стояли друг против друга, живые, но что сделала с ними жизнь, как изменила, как состарила. Они обнялись и, вздрагивая от рыданий, ничего не могли с собой поделать.

На них смотрели с сочувствием, а кто-то из отдыхающих успел даже сфотографировать.

Все это издали наблюдала блондинка в белом медицинском халате.

А между тем друзья опомнились, отошли в сторону и опять стали смотреть друг на друга.

— Нет, — сказал Паншин. — Это не может быть... Ты, я и Кавказ.

— Может, может, — сказал Гребенцов.

Они пошли, снова обнявшись.

— Если бы одна женщина на тебя не смотрела, я бы тебя не узнал, — сказал Паншин.

— Какая женщина?

— Блондинка, симпатичная...

— Интересно.

Они стали подниматься вверх.

— Мы куда идем? — спросил Паншин.

— В ресторан, — ответил Гребенцов и значительно произнес: — Замок коварства и любви!

Друзья сидели за столиком, щедро уставленным яствами.

Гребенцов ловко снимал с шампуров шашлыки, и Паншин рассматривал лицо друга.

— Пацан... поседел... сколько же тогда тебе было?

— Семнадцать, — ответил Гребенцов. — Я же себе тогда год приписал. А тебе сколько?

— Двадцать пять.

— Мать честная, а мы тебя стариком звали.

За уютным столом они уже стали привыкать друг к другу, и теперь душа требовала откровенности.

— Я боялся сюда ехать... — сказал Паншин. — Помнишь засаду?

— А как же, — ответил Гребенцов. — Влипли мы тогда в историю. Если бы не Чернышков, не ели бы мы сейчас этот шашлык, Коля... Помянем Чернышкова и всех ребят...

Они подняли рюмки, но не чокнулись, а дотронулись друг до друга кулаками, затем выпили и поставили аккуратно рюмки. Воцарилась пауза.

Молчание нарушил Паншин:

— Степа! Страшно не то, что мы не встретились, страшно, что мы не искали друг друга... Мы же не просто знакомые. Как так? Куда все ушло?..

Серьезным стало лицо Гребенцова. Заговорил он не сразу:

— Жизнь, Коля... В башке только одно — работа... работа. Прише-

тел, сошел с трапа — опомниться не могу. Иду в толпе...

Паншин, слушая, видел, как вдали танцевала молодежь. Ему на миг показалось, что ребята одеты в гимнастерки образца сорок второго года. Этот сигнал из прошлого заставил побледнеть Паншина, но он быстро оправился.

А между тем Гребенцов продолжал:

— Ничего не пойму. Откуда столько людей? Никто ничего не делает. Куда они несут меня?.. Телефон увидел, представь, зашел... Зачем?.. Вышел и — люди, люди и ты здесь!..

Подошла официантка.

— Может, гляссе?

— Нет, — сказал решительно Паншин. — Гляссе не надо.

Гребенцов расплатился, официантка была довольна.

Когда они остались одни, Паншин спросил:

— А это что?

— Гляссе? Кофе с мороженым.

Паншин сделал круглые глаза и расхохотался.

Гребенцову тоже стало легко, и в таком настроении они покинули ресторан.

Был уже вечер. С синеватой теперь горы веяло прохладой, она растворяла дневной зной.

— Ты много истратил, — сказал Паншин.

— «Расцветали яблони и груши, поплыли туманы над рекой...» — неожиданно запел Гребенцов.

Почему именно эта песня залетела сейчас к ним? Довоенная песня прошла через всю войну, она что-то всколыхнула в Паншине, и он тотчас ответно и благодарно поддержал:

— «Выходила на берег Катюша, на высокий, на берег крутой...»

Теперь они свободно и беспечно, словно их не развела жизнь, маршируя, согласно напевали:

Выходила, песню заводила
Про степного сизого орла,
Про того, которого любила,
Про того, чьи письма берегла...

Они перешли мостик и увидели ослика, который был при фотографе. Тут же висели бурка, папаха и наборный поясок с кинжалом, так что желающий мог сфотографироваться в одеянии заправского горца.

Гребенцов бросился к ослику:

— Давай знакомиться, мы же на тебе, родной, снаряды возили...

— Борщ и кашу тоже, — добавил Паншин.

Ослик был натренирован и послушно стоял между Паншиным и Гребенцовым, пока их снимал фотограф.

Потом они увидели двух женщин, которые явно кого-то ждали, рассматривая надписи на скале. Гребенцов подмигнул Паншину, мол, помогай мне, и запел:

— Где мои семнадцать лет?

— Чего? — спросил Паншин.

— На Большом Каретном! — подсказал Гребенцов.

— На Большом Каретном, — повторил Паншин.

Теперь уже у них пошло согласованно — один спрашивал, другой отвечал:

— Где мои семнадцать бед?

— На Большом Каретном...

— Где мой черный пистолет?

— На Большом Каретном...

— Где меня теперь уж нет?

— На Большом Каретном...

Гребенцов разошелся:

— Девушки, где здесь почта?

— На Большом Каретном! — отрезала высокая.

Обе круто повернулись и ушли.

Гребенцов изобразил на лице огорчение, мол, не по зубам это нам уже все.

Они стояли у каменного алькова, сплошь испещренного автографами: «Яша с Уралмаша», «Петя-дембель», «Мы — рязанцы — 1980 г.».

Выше всех красной краской огромными буквами значилось: «Дуплетов — «Спартак».

— Не поленился Дуплетов, — сказал Паншин.

— Ты посмотри, как расписался, маслом... — комментировал Гребенцов. — А я-то мелом обошелся. На левой колонне Бранденбургских ворот. Зато выше всех... Коль, а где ты Победу отпраздновал?

— Какое там отпраздновал, — махнул рукой Паншин. — Утром девятого мая тревога... Выскочили... «Леопарды» прут... Как шарахнет... А уж письмо домой написал: выжил, мол, ждите... Под Прагой это было... А в Праге не был...

— Будешь, — сказал Гребенцов.

Гребенцов произнес это сердечно, и Паншину было приятно, что это его друг и что он ему сочувствует.

Зазвучала музыка, и на аллее показалась знакомая нам уже пара: маленькая изящная женщина на ходу учила танцевать огромного, баскетбольного роста мужчину, на плече его висел транзистор, под музыку которого шел урок.

— Ра-та-та, ра-та-та. Танец — это полная отрешенность и свобода, — изгибаясь всем телом, она продолжала: — Не обязательно держаться за меня и даже смотреть. Выражайте себя.

Она изящно двигалась вокруг не очень ловкого партнера.

— Современный танец демократичен... и прост...

Паншин, приподнимаясь на носки, пружинил в такт удаляющейся музыке, да опомнился:

— Степа, беда! Мне же завтра анализы сдавать, а я выпил...

— Ну и что? Стерильней будут.

— Думаешь?

В темноте щелкнул выключатель, стало светло, и Паншин разглядывал «люкс», в котором жил его друг.

— Располагайся... Чемодан завтра заберем.

Гребенцов был уверен в себе, и это подкупало Паншина. Бросив пиджак на диван, Гребенцов плюхнулся в кресло и стал снимать ботинки. Рядом стоял телефон, и он снял трубку:

— Дежурная? Принесите в пятнадцатый «люкс» комплект белья... Что-что?.. Не беспокойтесь... Я договорюсь...

Он был в хорошем расположении духа и, ударяя ладонью по подлокотнику кресла, повторял строчку из «Катюши»:

— «Про того, которого любила, про того, чьи письма берегла...»

И к Паншину:

— В холодильник загляни. Там должна быть водичка.

Гребенцов взял со стола кубик Рубика, который его успокаивал.

Паншин открыл холодильник.

— Богато живешь, Степа!

На холодильнике лежала открывалка, и Паншин, открыв бутылку «Нарзана», налил другу и сам с удовольствием выпил полстакана минеральной воды.

Гребенцов. Рассказывай, рассказывай...

Паншин. О чем?

Гребенцов. Ну, зимой сорок восьмого...

Гребенцов сунул ноги в домашние туфли.

Паншин. В сорок восьмом из госпиталя вышел... иду, смотрю: дорожка ледяная, накатанная. Дай, думаю, прокачусь... Да как приложусь. Лежу, небо изучаю. Вдруг голос: «Товарищ, вам плохо?» И рука протянулась. Я как посмотрел, Коленька... Так меня магнитом подняло... И увез ее к себе на Оку.

Гребенцов. Да... Интересно... Счастливчик...

Зазвонил телефон. Гребенцов снял трубку:

— Слушаю.

Мужской голос в телефоне:

— Степан Иванович! Как быть? Как быть с лимитами? Мы же договорились, распределили...

Гребенцов. Ты что?! Спал на коллегии?! Я здесь слышу: Экибастуз! БАМ! Газопровод! Остальные подождут... Ты понял?

Голос в трубке. Но мы дали слово. Мы обязаны...

Гребенцов. Извинись... И — думай! Будь...

С удивлением глядя на Гребенцова, Паншин сказал:

— У, ты зверюга...

Гребенцов усмехнулся:

— Дрессированный.

Вновь зазвонил телефон.

— Видал?.. Гребенцов слушает... Алле!.. Гребенцов слушает...

На противоположном конце провода трубку держала Надя, та самая блондинка в белом халате, которая узнала Гребенцова у источника. Набрать номер она решилась, но не больше. Она держала трубку и молчала.

— Ну что, оробели? — слышно было с другого конца.

Надя, не сказав ни слова, положила трубку.

Раздались короткие гудки, и Гребенцов тоже положил трубку.

Гребенцов еще спал, когда Паншин вышагивал по утреннему курортному городу. Еще мало было прохожих, и поливальная машина освежала тротуар. Машина двигалась навстречу Паншину, разбрызгивая веером воду в сторону, по которой шла пожилая женщина, опираясь на палку. Машина погудела, но женщина не обращала на это никакого внимания; поравнявшись с ней, водитель снова погудел, но выброс воды не прекратил, и женщину обдало с ног до головы. Паншин был в гневе, в два прыжка он оказался у машины и, вскочив на подножку, схватил за грудки водителя.

— Милиция! — закричал водитель и едва сумел затормозить.

Попавшая под невольный душ женщина, отряхиваясь, наблюдала эту сцену.

А между тем Паншин вытащил из кабины водителя, который не на шутку струхнул, приняв того за сумасшедшего.

— Чего тебе надо? — отбивался водитель.

— Извинись перед ней... Слышишь, сейчас же извинись! — был еще вне себя Паншин.

Женщина сообразила, в чем дело.

— Отпустите его. Он не виноват. Я плохо слышу.

— Вот видишь, она глухая, — вырывался из рук Паншина водитель.

— Глухая... Но ведь ты не слепой, — кричал Паншин. Он не помнил себя.

Водитель, вырвавшись, завопил:

— Милиция!

Гребенцов открыл глаза. Солнце слепило. В утренней тишине назойливо слышалось:

— Айн-цвай... Айн-цвай...

Он поднялся, надел халат и вышел в гостиную.

— Айн-цвай, айн-цвай... — раздавалось за окном.

Гребенцов вышел на балкон. Рядом на балконе занимался гимнастикой сосед. Это был немец Бауэр. Он был в кожаных шортах. Держась рукой за перила, он делал приседания:

— Айн-цвай... Айн-цвай...

Бауэр прекратил упражнения и повернулся. Гребенцов заметил, что одна рука у него отсечена по самое плечо.

— Гутен морген... Доброе утро, — сказал Бауэр и, взяв в руку трость, стал ею работать, словно это было копье.

Скрипнула дверь, от сквозняка тюлевая занавеска вылетела на балкон, путаясь в ней, Гребенцов буркнул:

— Доброе утро.

Когда он вошел в комнату, раздался телефонный звонок.

Гребенцов снял трубку:

— Слушаю!

Голос в трубке. Лейтенант Тревогин...

— Чем обязан?

Голос в трубке. Паншина знаете?

— Ну?

Голос в трубке. Задержан за драку... Без документов...

Гребенцов расхохотался.

— Ладно. Приеду. Разберемся...

Лейтенант Тревогин положил трубку и, оглядев Паншина и пострадавшего водителя, принялся за протокол, но на улице раздался свисток.

Тревогин поднялся и, выходя, сказал обоим:

— Ну, драчуны, чтобы тихо было.

Паншину было не по себе — как ни говори, на парне была порвана рубаха, и дело не в вещественном доказательстве, а в том, что Паншин был отходчив. А между тем водитель полез зачем-то в карман, потом в другой, он явно хотел закурить. Паншин понял это, достал свой «Беломор» и протянул пачку. Они взяли по папиросе. Теперь у Паншина не оказалось спичек, зато они были у водителя. Так, оказав друг другу небольшую услугу, они несколько успокоились.

— Все-таки ты зря старуху, — сказал Паншин. Он хотел достичь перемирия на принципиальной основе.

— А чего шляется чуть свет. А вышла — смотри по сторонам.

— А ты куда глядел? — уже беззлобно сказал Паншин.

— Глядел... Я еще нынче не ложился спать.

— Что так?

— Жена ночью рожала.

— Ну?

— Мальчик.

— Первый?

— Третий! Она все девочку хочет. И дует. И дует. Хватит. Все. Завязали.

— Это хорошо. Мальчики. А у меня одна, но досталась трудно.

И здесь, сам не зная почему, Паншин поведал этому человеку то, что не рассказал даже своему другу Гребенцову.

— Первый муж моей жены под Ржевом погиб. Девочка у нее была.. Когда мы решились, девочка в садике была, на пятидневке. Пошли за ней. Я еще в шинели ходил. Валя, жена моя, говорит: «Как хорошо, что ты воевал». Ладно. Приходим туда. Ребята как раз во дворе играли. «Вон, — говорит, — в белой шапочке». И позвала: «Наташка!» Девочка как бросится... ко мне. «Папка с войны пришел!» Взял ее на руки. Прижалась... И уже втроем...

Водитель был задет рассказом этого пожилого человека, у которого даже слезы навернулись на глаза.

Вернулся лейтенант Тревогин и уселся за стол.

— Будем составлять акт... Пострадавший, — обратился он к водителю, — какие у вас претензии?

— У меня нет претензий.

— Так... А у вас какие жалобы? — спросил он Паншина.

— Никаких.

— Так чего вы мне голову дурите? Справки приходится наводить. Без вас хватает! — Лейтенант сказал это с показной строгостью, но на самом деле был доволен. — Значит, сами выяснили отношения. Ладно. Идите...

И оба — Паншин и водитель — вышли на улицу.

Тут только Паншин, посмотрев на часы, спохватился.

— У меня же процедура, до завтрака. Через пять минут.

— Пять? Я тебя за три минуты доставлю. Садись.

Оба сели в кабину, и та самая поливочная машина помчалась к санаторию.

Лодка разрезала спокойную гладь воды. Уютно развалившись на корме, Гребенцов пропускал через пальцы струи воды.

Счастливый Паншин в новой белой кепочке с надписью «Таллин» сидел на веслах.

— Штаб нашей дивизии нашел. Садовая, пять. Помнишь? Сапожная мастерская там... Я тебе покажу...

— Покажи, покажи... Ты чего хулиганишь? Дерешься?

— Малость поучил...

— Каким ты был, таким и остался... Колдовское озеро!

— Красиво... А все-таки реку люблю больше. Ока... Баржа — мой дом...

На груди Паншина висел бинокль в футляре.

— Что, инвентарь с баржи прихватил? А ну, дай.

Гребенцов взял у Паншина бинокль.

— Трофейный, — сказал Паншин. — В комиссионке купил... Футляр был прострелен, представляешь?

Гребенцов медленно вел панораму. В кадр «вошла» девушка в белом платье, она сидела в лодке... Потом она поднялась и, удерживая равновесие, пересела к парню. Он опустил весла, и она ему что-то доверительно рассказывала.

Теперь Гребенцова преследовали призраки прошлого. Девушка кого-то ему напомнила:

— Какие счастливые денечки на этом озере прошли...

— Ты бывал здесь?

— «Мы на лодочке катались, золотистой, золотой... Не гребли, а целовались, не качай, брат, головой...»

Паншин и Гребенцов поднимались на фуникулере. Перед ними открывалась панорама гор.

— Видишь «гайку», — показал рукой Гребенцов, — санаторий Орджоникидзе? Тогда я жил там. Вон слева вдали — санаторий «Пикет», а выше поселок. Она там жила. Каждый день я мотался туда.

— Ого, верст десять..

— Может, и побольше. Ночью вернусь и в окно. Под сорок было, не мальчишка.

— Узнаю Гребенцова.

— А поезд тронулся — все стало отдаляться, уходить... А потом мошкара, авралы... План — и все забыл... Теперь приехал — словно не было этих двадцати лет...

— Значит, тебя зацепило.

Вагончик был набит, и только теперь Паншин заметил среди пассажиров клоуна, он держал, прижав к груди, скамейку.

Когда пассажиры вывалились на верхнюю площадку, клоун присоединился к труппе артистов цирка, они составляли живописную группу, готовясь к выступлению.

В городке гастролировал цирк, и это выступление было своеобразной живой рекламой.

Заиграла музыка, и шпрехшталмейстер во фраке привлек внимание публики. Зрители выстраивались в каре, и вот уже жонглеры засверкали на солнце булавами, взлетали акробаты, публику смешили два клоуна — мужчина и женщина. Клоун галантно приглашал даму сесть на скамейку, дама жеманно отказывалась, тогда он, показывая пример, сам плюхался на скамейку, скамейка же была с секретом, она выпрямлялась под тяжестью, клоун падал, под ним лопались шары, и это было так внезапно и правдоподобно, что Паншин, стоявший невдалеке, бросился помогать упавшему. Публика хохотала, и Паншин тоже смеялся над самим собой.

Когда друзья спускались вниз, Гребенцов сказал:

— Представь себе — я в детстве хотел быть акробатом или клоуном.

— А я поваром, — сказал Паншин. — Время-то какое было...

Две лошади вырвались вперед, трибуны стонали. То вороная выходила вперед, то белая, а в зависимости от этого то одна часть трибуны ликовала, то другая. Паншин впервые видел такое зрелище, но больше всего его поразил Гребенцов, он знал его как человека рискового и азартного, но совсем в другом деле, да и когда это было. И вот теперь, в эту минуту, они снова жили одним азартом, и Паншин, не вполне понимая смысл происходящего, целиком полагался на Гребенцова и вместе с ним скандировал:

— Бе-ла-я! Бе-ла-я!

— Чер-на-я! — скандировала девушка.

Гребенцов посмотрел на нее, это была та же, с озера, и тот же парень с ней был, и так же он ей что-то доверительно говорил, приблизившись к ней.

Они возвращались в санаторий в черной «Волге», Паншин был еще в состоянии душевного подъема. Теперь он вспоминал:

— Степан, помнишь, Пятигорск брали, одиннадцатого января? Нас посылали еще прочесывать лес под Бештау... Подхожу к подножию и вижу: на снежной горе — вороной конь, красавец. Мы к нему... куда там! Одичал, видать... Ты чего, Степ?

— А?

— Чего ты?

— Какая-то напасть на меня. Мерещится все что-то.
— Может, к врачу?
— Я думаю, не к врачу. В цветочный магазин.
— Куда, куда?
— В цветочный магазин. О, приехали. Вылезай.
— А ты?
— В цветочный магазин.
— А-а...

Паншин вышел из машины, но прежде чем захлопнуть дверцу, сказал другу:

— Ну, спасибо тебе, Степан. Денек прямо как в сказке.
— Ладно, ладно, — ответил Гребенцов и в сторону водителя: — Поехали.

Гребенцов подошел к знакомому дому. Поправил галстук, одернул светлый пиджак. В руках у него были цветы.

Он открыл калитку и остановился.

На террасе стирала женщина, она стояла вполоборота и не видела его.

Это была немолодая женщина, грузная, и Гребенцов оробел.

Женщина почувствовала, что кто-то смотрит на нее, и обернулась. На миг ему показалось, что это она, но он не хотел, чтоб это была она, и даже отрицательно покачал головой.

Женщина поняла его так, что он не туда попал, и снова принялась за стирку.

Гребенцов только теперь вспомнил, что в руке у него цветы.

Он положил их на скамейку у калитки, положил бережно, как кладут цветы к памятнику.

Когда женщина еще раз обернулась, Гребенцова уже не было, и только за кадром мы услышали удаляющуюся машину...

Паншин на радостях накупил в сувенирном магазине всякой всячины. Жене и дочке по кофточке, внучке — платье и туфельки. Предложил Паншину продавец и лучший, как он выразился, сувенир с Кавказа — чугунного орла. Орел, хоть он и расправил крылья, был ни к чему, но как-то неудобно было отказываться, и Паншин орла купил; нести его было неловко, и хотя «лучший сувенир Кавказа» был уцененный, Паншин боялся его разбить.

Гребенцов, пустив холодную воду, охал и ахал под душем:

— Так и надо, так и надо, не ходи куда не надо!..

В комнату вошел Паншин с покупками. Из ванны раздался голос:

— Ты, что ли, Никола?
— Я.

Появился Гребенцов в халате.

— Представляешь, — спешил сообщить Паншин. — Анализы хорошие. — Он поставил на стол орла и спросил: — Ну как?
— Хорошая вещь, — не без иронии сказал Гребенцов.

— Орлову подарю, — сказал Паншин. — Да... А нервы иголками лечить будут. Пять сеансов назначили.

Но Гребенцов думал о своем:

— Нервы, нервы... Правильно говорят — не возвращайся туда, где счастлив был.

— Ты про что? Как это?

— Представляешь, дом сразу нашел. До калитки дотронулся — вот здесь заныло. Какая-то женщина стирает. Старая... Неужели и она такой стала?..

— Испугался.

— А ты бы вошел?

— Непременно.

— Нет... Нельзя жить прошлым. Все!..

Паншин и Гребенцов шли принимать ванну.

Гребенцов был в синем спортивном костюме, как и всё, он на нем сидел складно. На Паншине были тренировочные брюки, а рукава сорочки, которую мы уже видели, засучены.

У Паншина в руках были газеты, которые он, видимо, только что просмотрел.

— Степа, — произнес он. — Неужели в один момент вот это все, что мы видим перед собой, может быть уничтожено? В один момент...

— Коля, о чем ты говоришь... Человечество это не допустит.

Они совершенно случайно не столкнулись с Надей, она же их заметила и, поднимаясь в лечебный корпус, проводила взглядом.

Паншин наблюдал, как струится ниточка времени песочных часов.

— Вот так процедились годы... — размышлял он вслух. — Это мы суетимся, а время, как эта струйка, — незаметно, незаметно... Бац — сорока лет как не бывало...

Они принимали так называемые контрастные ванны, которые состояли из двух небольших, прямоугольных бассейнов, расположенных на разных уровнях. Тот, который повыше, был наполнен горячей водой, в нем сейчас и пребывали наши герои.

— Я тут на встрече ветеранов нашей триста пятьдесят первой был, — говорил Гребенцов, плавая вокруг Паншина. — Как увидел орлов, седых да лысых, грустно стало. Плакали все. Ну, потом выпили, анекдоты пошли. А стали выбирать Совет ветеранов — перессорились. Жизнь свое берет. А ты чего не приезжал?

— Да как-то не известили.

— Я разберусь, я напишу.

— Не надо... Ладно... Меня найти трудно. Кто был?

— Да этот... Корчагин, такой бритоголовый с усиками.

— С усиками...

— Потом — Акоп Нагдальян. Такой маленький...

— Сапер. Он с нами в разведку ходил...

— Во-во. Мы его Яшей звали. Потом Миша Кубалов. Не помнишь? Подковы гнул...

— Нет, не помню...

— Ну, только сели, вдруг команда: «Встать! Равнение на середину!» И входит женщина. Вся в медалях и орденах. Знаешь, такая худенькая была из разведроты? Девушка тоненькая, ее все за мальчишку принимали: Юрка, да Юрка...

— А, да, да, да...

— Помнишь?

— Да.

— Адель Николаевна Литвиненко!

— Вон как...

— Вошла, как царица! «Вольно!», — смеется — сама рядовая, и нашего Дидоренко обняла.

— Дидоренко?! Раз со мной такую штуку учудил... Подбегает ко мне: «Что такой чумазый? Ты в бане был?» «Нет, — говорю, — не был». — «Ну так сходи... Я за тебя подневалю»...

На возвышении сидела сестра и слушала с усмешкой своих пациентов.

— Распарились, — командовала она, — переходите в холодную ванну.

И наши герои стали спускаться в нижнюю, холодную.

Первым вошел, охая, Паншин.

— Холодная? — спросил Гребенцов.

— Ой!

Гребенцов тоже спустился и тоже заохал.

— Теперь активнее! — продолжала руководить их действиями сестра. — Активнее! Передвигайтесь, передвигайтесь... Пошла минута активного движения! Активнее, активнее передвигайтесь...

Они освоились, и Гребенцов спросил:

— Ну, что в бане-то?

— Ну прибежал я в баню, там темно. Намылился, а рядом солдатик сидит, худенький такой... Я говорю: «Браток, потри спину». А он как вскрикнет: «Ой!» — и руками грудки зажал. Девушка.

Оба смеются.

— А ты чего? — спросил Гребенцов.

— Ну, чего... мне бы бежать, а я... зеленый был... меня как кипятком обдало...

— А чего бежать-то?

— Ну?

— Знакомиться надо.

Сестре было интересно.

— Ох, трепачи, трепачи... Время вышло, вылезайте.

Гребенцов посмотрел на песочные часы — струйка еще не иссякла. То ли это он имел в виду, то ли другое, когда ответил сестре:

— Да? Нет, еще осталось чуток...

Они вышли, и каждый увидел на другом шрам — отметину прошлой войны.

Они ничего по этому поводу не сказали, а только завернулись в мохнатые полотенца и застыли, словно римляне в белых тогах.

Надя гладила.

Она слышала за спиной, как гудит бритва, это сын ее, Сережа, забежал домой побриться, включил он тут же и транзистор. «Мы обвенчаны временем...» — исполнял в современной надрывной манере артист.

Сережа закончил бритье и освежил лицо лосьоном. Транзистор он тоже выключил.

— Арбузы появились, купил бы, — сказала мать.

— Ладно, приволоку.

Он подошел к ней, сорочка была на нем распахнута, и он собирался снять ее, свежую как раз и доглаживала Надя.

— Обедать приедешь, или она тебя накормит? — не без язвительности поинтересовалась Надя.

— Ревнуешь, — сказал с упреком Сережа и взял чистую сорочку.

Но Надя была более жестко настроена. Еще недавно мальчик полностью ей принадлежал, за каких-то год-два он вымахал выше нее на голову, и теперь она понимала, что теряет его.

— Она тебя еще не усыновила?

Тень пробежала по лицу Сережи, он бросил обратно на стол выглаженную рубашку и, отойдя от матери, заправил сорочку, которая на нем была, в джинсы.

У дверей он надел кожаную куртку и форменную фуражку таксиста.

А мать уже не могла остановиться:

— Расплескаешь себя, придет настоящее, а ты — пустой.

— А вот это не твое, — повернувшись к ней, сказал Сережа.

— И когда ты поумнеешь...

— В армии! — ответил он и, отдав по-военному честь, повернулся и уже с порога бросил: — Если раньше шею не сверну...

Она испугалась, подошла к двери, сказала ему вслед:

— Типун тебе на язык.

У машины с шашечками Сережу ждала девушка в темных очках, это была Инга, мы видели ее уже, когда она рассказывала экскурсантам о Лермонтове.

Инга заметила, что правая фара машины разбита.

Они поцеловались и сели в машину.

Замелькали знакомые дома.

— Что-нибудь случилось? — спросила Инга.

— Нет. Прекрасный день.

— А с машиной что?

— Ерунда. Зато собаку не раздавил, — ответил Сережа и неожиданно запел: «Все прошлое с будущим согрето тобой, согрето то-бой-о-о-о-о-й». Как? Классные записи Жора прислал. Между прочим, привет тебе передает.

— Осторожно, — сказала Инга. — Ну и мальчишка ты еще...

Мелькает листва деревьев.

Паншин и Гребенцов идут по аллее армейского кладбища.

Металлом блестят надгробные плиты.

На табличках с фамилиями даты: 1918—1942, 1921—1942, 1913—1942.

На одной плите надпись: «Неизвестная».

Паншин молча тронул локтем Гребенцова: впереди седая женщина склонилась в скорби над могилой, протирая мягкой ветошью буквы, обозначающие имя дорогого ей человека.

Внезапно вздрогнуло от грома небо: самолет, преодолев звуковой барьер, устремился ввысь, оставляя за собой белый след...

«Икарус» круто поднимался в гору.

Инга, сидя в кресле гида, взяла микрофон:

— Мы продолжаем путь по Военно-Осетинской дороге. Впереди Мамисонский перевал... Красиво, не правда ли? Здесь на каждой тропинке шли бои, каждый метр земли полит кровью наших воинов...

Прильнув к безрукому немцу, жена слушала перевод.

Вероника, так звали уже знакомую нам маленькую изящную женщину, дремала в объятиях баскетболиста.

Ехали здесь и художники Атлановы — Юрий и Галя, они были в работе и, слушая, делали наброски: Галя — пейзажа, Юра — характерных лиц Бауэров.

Паншин с волнением слушал девушку в темных очках:

— Мамисонский перевал защищала 361-я стрелковая дивизия под командованием генерала Сергацкова.

— 351-я, — поправил Паншин.

Инга протянула Паншину микрофон:

— Вы здесь воевали... расскажите, пожалуйста...

Паншин взял микрофон, но у него перехватило горло.

Гребенцов взял у него микрофон:

— А что рассказывать? Война есть война... Так же светило солнце... Гибли люди. Надеялись выжить... Верили в победу... То были лучшие годы нашей жизни — мы были молоды, дочка... Держи.

Перед Гребенцовым сидела медсестра Оля, сопровождавшая экскурсию.

Повернувшись к Гребенцову, который ей явно понравился, она сказала не без игривости:

— Никогда бы не подумала, что вы участник войны.

Гребенцов, перегнувшись к ней, в том же тоне, тихо, как бы ей одной выдавая секрет, сказал:

— Режим...

Немец Бауэр сидел впереди, на правой стороне, и Гребенцов видел пустой рукав его куртки.

— Коль, — тихо сказал Гребенцов, — сосед-то наш, наверное, воевал в этих местах... «Эдельвейс»...

— Степ, — с укоризной произнес Паншин, — не надо...

Вскоре автобус остановился на смотровой площадке.

— Внимание! Отдыхаем два часа, — объявила Инга. — Пообедать можете на турбазе...

Экскурсанты стали выходить из машины.

Жену Бауэра Эльзу немного укачало, и муж показал, как в таких случаях надо дышать.

На лугу паслись овцы, пастух с лошади рассматривал публику.

— Шашлыками пахнет! — потянул носом баскетболист.

— Тебе бы только покушать, а потанцевать...

И все стали танцевать под музыку, она звучала из транзистора, который держал у седла пастух.

Паншин и Гребенцов поднимались вверх по тропе.

Пахло хвоей, и было душно.

— Степ, мы правильно идем? — спросил Паншин.

— Правильно, правильно, — не оглядываясь, сказал Гребенцов. — Я ведь здесь был. Помнишь, я тебе про девушку рассказывал. С ней я и был... Ее Надеждой зовут.

Слева в теневой глубине Паншин заметил птицу с пунцовым клювом, она насторожилась, готовая взлететь.

Тропа круто повернула у скалистого выступа, и они остановились над пропастью. Внизу бежала горная река Ардон, с шумом ворочая камни. Река за эти годы ни на минуту не останавливалась, и ничего вокруг не изменилось.

Вдруг они увидели дерево, которое нельзя было не узнать и через сто лет. Дерево росло прямо из отвесного утеса, почти параллельно бегущей внизу реке, глубоко и крепко пустив корни.

— Здесь... — сказал Гребенцов.

Паншин поднял бинокль. Зеленый ландшафт медленно сменился белизной снежных гор. В момент смены цвета раздался пронзительный звук — словно оборвалась струна времени. Ворвалась фонограмма боя.

По-немецки. Руки вверх... Оружие!..

По-русски. А, гад!

Застрочили автоматы, послышалось тяжелое дыхание сражающихся.

По-немецки. Окружай! Живьем взять! Живьем!

По-русски. Гребешок! Старик ранен... Отходите!

По-немецки. Вправо уходят! Вперед, вперед!..

Раздался взрыв гранаты, и не то пропасть помчалась на нас, не то человек полетел в нее.

— Ма-ма-а-а!!!

Паншин опустил бинокль.

— Ничего не помню... Помню только: очнулся в Дербенте, весь в бинтах, на соломе...

— Чернышкова лавина накрыла, — объяснял Гребенцов. — Нас дерево спасло, вот это, — он показал на ствол могучего дуба. — Я открыл глаза, смотрю: ты весь в крови. Я тогда...

— Так это ты...

— Я...

— Степан...

— Ну, что ты, что ты...

Они обнялись и не смогли сдержать слез.

Ночью Паншину приснился сон.

Река Ока, напившись вешних вод, несла их, зажатая некрутыми здесь берегами. Нигде она не ускоряла своего течения, но зато и безвольных остановок не знала. Ее неброское упрямство стало признаком пейзажа, который мы называем среднерусским.

Хорошо в этот пейзаж вписывался паром, который как раз сейчас собирался отплыть. Здесь были не только люди, но и корова, и даже автомашина марки «Жигули». Затарахтел мотор, но старый паромщик заметил спешащего сюда Паншина и подождал, чтоб тот успел прыгнуть на паром.

Паншин кивнул паромщику — этим скупым жестом он и поприветствовал его, и поблагодарил.

На Паншине была форменная фуражка, которую мы уже видели и которая свидетельствовала о его отношении к речному флоту. Он поставил чемоданчик и облокотился на перила.

— Далеко собрался? — спросил паромщик.

— На Кавказ.

— О-го! А как же баржа?

— На ремонт поставили.

— Ну и хорошо. Отдохни. Людей погляди.

— Мне туда надо, Петрович.

Паром пристал к другому берегу. Паншин спрыгнул и уже с пристани кивнул старику.

— Кавказ! — с завистью сказал паромщик и скомандовал ожидавшей публике: — Заходи!

Паншин лежал с открытыми глазами. Он достал папиросу, зажег спичку и закурил.

— Не спится? — спросил Гребенцов.

Он, оказывается, тоже не спал. Он зажег ночник и принял таблетку.

Паншин вздохнул:

— Куда все ушло?.. И горе и радость — все пополам... А теперь...

— Ты о чем?

— Чернышков погиб, а мы живы...

— Судьба. Дерево спасло.

— Но для чего-то судьба нас выбрала. Вот я. Тружусь честно... Семью поднял... внуки.

— Вот для этого она тебя и выбрала.

— Нет. Все ли я сделал... все ли по совести? Пора о себе правду сказать... Он нам жизнь спас, а я его матери письма не написал...

— А что бы ты ей написал? Ваш сын погиб смертью храбрых... Только бы душу разбередил.

— Доброе слово каждому нужно...

— Тебя послушать, так выходит, что мы виноваты, что нас не убило... Я тебя не понимаю. Да спи ты... три часа ночи... и не дыми, пожалуйста, дышать нечем...

Гребенцов погасил свет, а Паншин, разогнав рукой дым, еще долго лежал с открытыми глазами...

Сестра Оля делала Гребенцову электрокардиограмму.

Они уже были знакомы: Оля сопровождала экскурсию на перевал. Гребенцов лежал с датчиками.

— А что, домик Шаляпина сохранился? — спросил он.

— Стоит. Куда ему деться....

— Ой, что-то кольнуло.

— Это вы еще не адаптировались. С ваннами надо осторожно.

— Не адаптировался... Скоро уже уезжать. Хорошо бы еще недельки две-три поадаптироваться.

Открылась дверь, и вошла Надя.

Она принесла историю болезни.

Гребенцов присел, да так резко, что на экранчике спокойная до этого линия зазубрилась и побежала.

Так вот она какая... Именно так бывает: когда за душой есть нерастраченный запас, с годами человек становится привлекательнее.

Не посмотрев в его сторону, Надя вышла.

— Что с вами? — спросила Оля. — Успокойтесь.

— Эту сестру не Надя зовут?

— Надя. Что, понравилась?

— Да.

Надя и Оля вышли из лечебного корпуса.

Оля показала на низ платья:

— Мода укорачивается. Может, подрезать?

— Заходи вечером... Меня Сережа беспокоит. Дома не ночует.

— Ну и что? Молодой, пусть погуляет... Ты посмотри, это он.

Под деревом стоял Гребенцов. Он явно ждал Надю.

Когда они поравнялись, он остановил их:

— Надежда Петровна... можно вас на минутку.

— Оля, извини, — сказала Надя подруге, и та, с понимающим взглядом, прошла вперед.

— Я тебя сейчас догоню, — сказала Надя подчеркнуто, и уже Гребенцову: — Я слушаю вас.

— Надежда Петровна, неужели вы меня не узнаете?

— Почему, узнаю...

— Я был у вашего дома. Та же калитка. Так же горит мангал.

— Я оттуда переехала.

— Вот как... Как мама, передавайте ей привет.

— Мама умерла...

— Да... Надя... Мы не чужие...

— Я прошу... я требую... Не подходите ко мне больше...

Она не стала ждать, что скажет Гребенцов, и ушла.

Обескураженный, он смотрел ей вслед...

Надя нагнала Олю и, подхватив ее под руку, сказала:

— Не оглядывайся, пошли.

Ноги не слушались Надю, но только за углом она остановилась, чтобы перевести дыхание.

— Еще о маме спрашивает, — сказала она, чуть не плача.

— Он маму знал? Надя, послушай. Нельзя же так. Посмотри — какой мужик.

— Какой мужик? Он отец Сережи.

— Отец Сережи? — изумилась Оля. — И ты молчала?.. Хорошо. Я с этим Шаляпиным поговорю. Он у меня петухом запоет!

— Умоляю... и ни слова о Сереже... — Она приходила в себя... — Пока его издали видела — ничего. А подошел — аж в ушах зазвенело...

Инга в домашнем халатике лежала на тахте, Сережа, сидя около нее с гитарой, озорно пел:

Эту тайну, эту тайну
Знаем только ты и я,
Нашу тайну, нашу тайну
Сохранит любовь моя.
В эту тайну,
В эту тайну,
Где мерцает звездный свет,
По-сто-рон-ним
Входа нет...

Сережа лихо провел по струнам и тут же, укротив их, повернулся к Инге. Мол, как?

— Ничего... — сказала Инга с явным одобрением.

— Жорка написал.

— Да?

— Давай распишемся?

— Зачем спешить... Вернешься —тогда...

— Что тогда? «Солдат вернется, ты только жди...» О чем ты все время думаешь?

— Так просто...

— «Так просто»... Все у тебя «так просто»... Со мной тоже «так просто»?

— Какой же ты у меня маленький. Ужас.

Сережа встал, прошелся и, повернувшись к Инге, сказал:

— Да. Ребенок. Жеребенок. Куда уж тягаться...

— С кем?

— Да, ладно. Думаешь, не понимаю? Я в армию — а ты в горы. Я уеду на два года. Чего мне ждать? Писем? Ты решишь — дни проходят, годы идут, кругом курортники, ухажеры...

Инга встала и, ничего не сказав, вышла на балкон.

Сережа, постояв в растерянности, подошел к ней.

Не оборачиваясь, она сказала:

— Какой ты жестокий!

Он взял ее за плечи и осторожно повернул к себе.

Лицо ее было в слезах.

— Инк, прости... Посмотри мне в глаза... Ты меня любишь?

— Я уже все решила.

— Что?

Она прильнула к нему, он обнял ее.

Это была их тайна: сейчас их видели только горы, а они не вмешиваются в наши человеческие страсти.

Садовник подстригал газон. Был он, как всегда, навеселе и добродушно напевал:

Просто встретились два одиночества,
Развели у дороги костер,
А костру разгораться не хочется,
Вот и весь, вот и весь разговор...

Остановив на миг косилку, он хотел закурить, но мотор в ней был сильный, и косилка побежала впереди хозяина. Тогда ничтоже сумняшеся он приказал ей:

— Зорька, домой...

За кустом обнималась парочка, косилка вспугнула их — это была Вероника со своим баскетболистом.

Недалеко от теннисного корта, пристроившись в тени на скамейке, Паншин читал газету.

Подошел Гребенцов.

— Где был? Не обедал...

— Процедуры...

Паншин тяжело привстал:

— Ох, не говори...

— Что с тобой?

— Больно... Иглотерапия... — почтительно выговорил Паншин новое для него слово и показал место ниже спины.

— Может, иголку забыли вынуть?

— Да ты что? — испуганно сказал Паншин.

— Всякое бывает... Проверим?

— Шутник.

Они подошли к теннисному корту. Играл однорукий Бауэр. Он, нападая и отражая мяч, стремительно передвигался, как заправский профессионал. Эльза, сидя под тентом, болела за мужа.

Невдалеке стояли у мольбертов художники Атлановы.

Разгоряченный Бауэр подбежал к жене, она из термоса налила ему чашечку воды, и он, отпив глоток, вернулся на площадку.

Мальчишка подал ему мячик, Бауэр принял его прямо на ракетку и, подбросив, сделал сильную подачу.

— Ты посмотри, — сказал Паншин. — Человек неистребим.

— Характер нордический, — ответил Гребенцов сквозь зубы.

— Ты к нему несправедлив.

— Несправедлив? А отец... А брат... А двадцать миллионов...

Гребенцов посмотрел на Атланова, тот рисовал Бауэра:

— Вот уже портреты рисуем... мячики подаем.

— Так нельзя... История...

— Ты, шкипер, гуманист...

Гребенцов подошел к Гале, она завершала картину: росток пробивался сквозь асфальт, на него с удивлением смотрела собачка.

— Откуда собака взялась? — спросил Гребенцов.
— Это я...
— Похожи, — с улыбкой сказал Гребенцов.
— Стараюсь...

Инга увидела Надю на другой стороне улицы и направилась к ней.
Раздался милицейский свисток.
К девушке подошли два молодых дружинника.
Инга была со вкусом одета: облегающие модные брюки, белая кофточка, большие темные очки.
Вынув записную книжку, дружинник спросил:
— Фамилия?
— Разина.
— Имя?
— Инга.
— Телефон?
— Нет.
— Адрес?
— Свободы пять, квартира три.
Дружинник записал в блокнот и, не поднимая головы, спросил:
— Как насчет танцев?
Почувствовав себя хозяйкой положения, Инга улыбнулась:
— Опоздали, мальчики...
Она помахала рукой и перебежала дорогу.
— Вечером зайдем!
Инга догнала Надю.
— Надежда Петровна, мне надо с вами поговорить.
— О чем?
— Сережа...
— Мой сын не ночует дома... И ты знаешь, чем это кончится?..
— Я понимаю...
— Он доверчив и все принимает всерьез... У тебя же муж есть!
— Мы разошлись.
— Видишь, как у тебя все просто: сошлись — разошлись... Уйдет он в армию, и все...
— Надежда Петровна, я все решила!
— Что ты решила? Ну что ты можешь решить? Ты решила, он решил... А я что здесь — ни при чем? Что я ему — не мать?
— Вам, наверное, этого не понять! — Инга повернулась, чтобы уйти, потом остановилась и, посмотрев на Надю, сказала: — Я люблю его.
И ушла.
А Надя, постояв еще немного, пошла своей дорогой.
Обе женщины чувствовали себя оскорбленными, они не могли прийти к согласию, но кто их может сейчас осудить?

Застыла мушка винтовки, раздался выстрел.
— Попала! — закричал мальчик; на голове его была красноармейская пилотка со звездочкой.

— Попала... — сказала бабушка. — Я же ворошиловский стрелок.

— Ба, чего хвастаешь...

— А чего я хвастаю? А кто мой значок в школу отнес? Так и затерялся...

Рядом прицеливался в мишень Гребенцов.

Как раз, когда подошел Паншин, Гребенцов выстрелил.

— Степан! Я тебя везде ищу, а ты здесь, как пацан, в войну играешь.

— Видал? В десятку вмазал!

— Я с твоим руководством сейчас разговаривал, объяснил ему, что к чему...

— Чего?

— С руководством, говорю, разговаривал... Понимаешь, у них там Сибирь трясет, лимиты не пришли... А я ему говорю: «Что же ты за начальник, если сам не можешь управиться...» Я говорю: «Гребенцов на отдыхе»... Вот...

Гребенцов собирался еще выстрелить, но положил винтовку, он даже опешил.

— Коля, это тебе не баржа, — бросил Гребенцов и уже на ходу: — Секретарь нашелся...

Несчастный Паншин виновато побрел за другом.

А между тем бабушка учила внука:

— Нацелился — не дыши. И не дергай. Спокойно. Представь, что это не зайчик, а медведь на тебя поднялся, промахнуться нельзя, спокойно...

Паншин встретил Надю неожиданно.

Она была не в белом халате, а в голубой кофточке и в длинной пестрой юбке, перехваченной у пояса широким ремнем.

Теперь обе сумки Надя держала в одной руке, в другой она несла арбуз, держа его так, как спортсмены держат ядро.

Она хотела переложить ношу, чтоб нести арбуз в другой руке, и чуть не выронила его.

— Разрешите, — сказал Паншин.

Он взял у нее арбуз.

— Спасибо.

Они пошли рядом.

— Я вас видел у источника... Если бы не вы, я бы не встретил старого друга. Представьте себе: вместе воевали и с тех пор ни разу не встретились.

— Это на него похоже.

— Он так мучается...

— Интересно, что же его мучает?

— Я его понимаю...

— Вы не адвокат его?

— Я его друг.

— Ну, раз друг — заходите. Мы пришли.

— Неудобно...

— Ну, почему же...

Паншин рассматривал фотографию.

— Это же мы — троица! Это я... Степан... Чернышков... Чудеса. Этой карточке цены нет.

Странное дело, Надя не стала разговаривать с Гребенцовым, уж очень сильна была обида ее, но ей надо было выговориться, а Паншин располагал к себе, а может быть, ей хотелось, чтобы именно Паншин сказал Гребенцову то, что она не сказала ему.

Во всяком случае, Паншин так понимал причину, почему Надя его пригласила к себе.

Он повернул фотографию, там была надпись: «Жди меня... Степан».

— Жди меня, и я вернусь, — едко сказала Надя.

Она не слышала, как в передней появился Сережа.

— Жди... — продолжала Надя, — не война же? Куда уехал, сколько ждать? И кто я ему — жена или так — развлечение. Совсем девчонкой была. Живота своего стыдилась. Ко всем мужья с цветами. А мы с Сережей одни... Выписалась из роддома и прямо на почту. Так, мол, и так — вышла замуж! И все, как отрубила!.. А Сережу вырастила... врала ему: отец утонул... Зачем он приехал сюда? Душу всю взбаламутил. Нет его в моей жизни и в Сережиной тоже...

Паншин был поражен: так вот как может выглядеть одна и та же история, рассказанная уже другим человеком.

— Про сына он мне ничего не говорил, — сказал Паншин.

— А он и не знает,— ответила Надя и решительно добавила: — И я не хочу, чтобы он знал.

— Сурово... — произнес Паншин.

Сережа вошел в комнату.

— Мой сын, — сказала Надя.

Паншин встал.

— Николай Михайлович.

— Сергей.

— Мне пора, — сказал Паншин Наде.

Надя вышла его проводить.

Сережа подошел к столу и взял фотографию.

Так он и стоял, рассматривая ее, когда появилась Надя.

Она подошла к сыну и прикоснулась щекой к его плечу.

— Сережа...

— Правильно, мать, не нужен он нам!

Он порвал фотографию. Надя зарыдала.

Уезжала группа отдыхающих.

Все уже вошли в «Икарус».

— Кого ждем? — раздалось у автобуса.

Водитель дал сигнал.

Вероника не входила в автобус, она нервничала.

Любопытная женщина из провожающих выразила Веронике фальшивое сожаление:

— Как я вас понимаю. Даже не пришел проститься.
— Кто?
— Ваш кавалер.
— Он муж мой, Андрюша, у нас дети...
— Фантастика! — произнесла любопытная женщина.

Появился Андрюша, которого мы называли баскетболистом ввиду его высокого роста, он держал две коробки.

— Все, все — садимся, — сказала Вероника.

Они стали протискиваться по проходу автобуса.

— Простите, товарищи, — извинялась Вероника.

— Извините, — говорил Андрей, — в «Детском мире» такое делается...

Любопытная женщина не могла прийти в себя, она даже развела руками:

— Фантастика!

У светлой «Волги» Паншин прощался с Бауэром.

Эльза уже сидела в машине.

Пришли художники Атлановы. Юра принес картину, она была свернута и перевязана бечевой. Он уложил ее в салоне перед задним стеклом.

Бауэр всем пожал руки, сел в машину, и она тронулась.

Проводив ее взглядом, Атлановы ушли.

Паншин стоял в раздумье.

Все это видел Гребенцов с балкона.

Паншин посмотрел наверх — Гребенцов скрылся за портьерой.

Когда Паншин поднялся в номер, Гребенцов сидел в кресле и успокаивал себя кубиком Рубика.

— Всех проводил? — с издевкой спросил Гребенцов.

— Проводил... — сказал Паншин.

Воцарилась пауза, и Паншин закурил.

— Степан... Я у Нади был.

— Ты и сюда влез? — Гребенцов резко поднялся. — Надоело... Я твой дым уже не переношу, тут же храм воздуха...

Паншин подумал, достал свой фибровый чемоданчик и стал складывать вещи.

— Я стал тебя раздражать... Доживу дикарем.

— Валяй, валяй... спокойней будет.

Паншин с трудом закрыл чемоданчик, а чугунного орла пришлось взять под мышку.

— Покоя ищешь. Мать не хоронил. Аврал, аврал, работа... Телеграммой отделался.

Гребенцов взорвался:

— Тебе не стыдно? Я болью своей поделился, а ты...

Паншин был уже у дверей.

— Тебе это никто не скажет... У тебя сын. Прости, Гребешок, я не должен был тебе это говорить.

— Что ты мелешь... Какой сын?

— Твой. Родной!

Паншин вышел из номера, Гребенцов было устремился за ним, но раздался телефонный звонок.

Гребенцов взял трубку.

— Слушаю... Ну... Послушай, дай им инициативу... Не дергай. Обещал — сделай. Все.

Гребенцов разыскал Сережу в автопарке.

Мимо них приходили из рейса и уходили в рейс машины, гул двухэтажного помещения мешал им вести и без того сложный разговор. Всегда уверенный в себе, Гребенцов обычно не лез в карман за словом, теперь он стушевался, потому что чувствовал себя виноватым перед этим парнем.

— Зачем вы мне все это рассказываете? — спросил Сережа, он явно не шел навстречу Гребенцову.

— Ну... видишь ли... я...

— Интересно... Папаша, значит, разыскали. Что — чувства вдруг заговорили?

— Сразу не скажешь... Сам еще не могу разобраться... Сережа, я тебя прошу... Не забывай, что я у тебя есть. И я буду рад, если...

— Я мать люблю.

Вдали на выезде маячили два парня, один был с гитарой.

— Серега, ты скоро?

Это помогло обоим.

— Извините, меня ждут, — сказал Сережа и кивнул.

Гребенцов тоже кивнул головой, мол, понимаю.

Сережа пошел к выходу, и Гребенцов смотрел вслед этому парню; это был его сын, но какая бездна была между ними.

Машина летела на большой скорости.

На заднем сиденье развалился наглый тип лет сорока, рядом молоденькая, курносая девушка. Она сняла со своего колена руку ухажера, но тот повторил маневр.

Сережа наблюдал в зеркальце за странной парой. Тип попытался силой обнять девушку.

— Ты прекрасно танцуешь... лебедь белая.

— Вы же обещали везти меня домой.

— Обещал, так сделаю, лебедушка...

— Да вы что? Уйдите...

— Ну ладно, ладно. Я ж пошутил... Я ведь не такой... Давай выйдем, прогуляемся... Луна-то какая... Шеф, притормози.

Машина остановилась в безлюдном месте. Тишину нарушали цикады. Мужчина вышел и, подмигнув Сереже, сказал:

— Шеф, я хату подыщу...

Сережа не ответил, взглянул в зеркальце. Девушка жалко улыбнулась.

— Что он сказал? — спросила она.

Сережа повернулся к девушке и грубо ответил:

— Он сказал, что ты дура!

— Я боюсь...

— Раньше надо было бояться.

Тип возвращался в хорошем настроении, напевая:

Я встретил вас — и все былое
В отжившем сердце ожило,
Я вспомнил время золотое...

Девушка забилась в угол машины.

Взревел мотор, машина почти на месте развернулась, едва успев отскочить, тип заорал:

— Стой!..

Он побежал, но машина быстро удалялась, он остановился и поднял кулаки:

— Подонок!..

Въехав в город, Сережа резко затормозил:

— Вылезай. Приехали... лебедь...

Девушка вышла из машины и открыла сумочку.

Сережа резко выключил счетчик, цифры 8 и 50 исчезли.

— У меня только рубль, — протянула руку девушка.

— Оставь на конфеты, — зло сказал Сережа.

Он захлопнул дверцу и рванул с места машину.

У Сережи с Ингой было свое место в парке, и именно сегодня им хотелось здесь встретиться. Тропа сузилась, и он пошел впереди, напевая:

— «А первая пуля ранила меня, а вторая пуля — моего коня...»

— Сережа, что случилось? — спросила Инга.

— Ничего, я пою.

— Подожди. Что произошло?

— Произошло невероятное событие: у Сережки Волкова объявился папа.

— Ну ладно, перестань шутить.

— Какие шутки. Двадцать лет болтался где-то — всплыл...

— Да что ты?.. Где же он столько лет был?

— Черт его знает.

— Ладно, Сережа. Какой-никакой, а он твой отец.

— Говорит, мать любил... безумно, страдал... а потом уехал и...

— А что, если ты вот так уедешь и...

Сережа не дал ей договорить, он резко повернулся, обнял ее, и они стали неистово целовать друг друга. Они прощались.

Надя склеивала фотографию.

Глаза ее были печальными, словно она склеивала свою судьбу.

И вот уже фотография восстановлена. Три молодых солдата в пилотках набекрень. На лицах Паншина и Гребенцова были видны линии разрыва, и только лицо Чернышкова было нетронутым. Он смотрел в мир весело, без зависти и сожаления о своей трагической участи.

В комнату влетела Оля.

— Посмотри на меня! — она хотела показать Наде, как хорошо теперь на ней сидит платье.

Надя еще не пришла в себя. Она взяла альбом.

Вот ее мама.

На следующем листе маленький Сережа.

Теперь на старое место она вставила склеенную фотографию.

— Я виновата перед сыном, — сказала Надя. — И, наверное, перед Степаном тоже.

Олю поразили слова подруги, она не стала ни возражать, ни соглашаться, а только подошла к окну и остановилась в раздумье.

— Какие мы, бабы, несчастные... Влюбляемся, как идиотки. Потом видим — не то, не то, чего-то ищем, чего-то ждем. А жизнь проходит... Так и остаешься ни с чем... — Она повернулась. — Как жить-то, Надя? — Она почувствовала, что не то сейчас говорит, подошла к подруге и обняла ее. — Счастливая ты, сына вырастила.

— Такой грех на душу взяла...

— Ах, Надька...

Они запричитали, заплакали, и слезы облегчили им душу.

Раздался телефонный звонок.

Надя взяла трубку.

— Надя, это я. — Она узнала голос Гребенцова. — Я видел Сережу. Нам надо встретиться. Я завтра уезжаю... Ты слышишь меня... Встретимся под нашими липами...

Надя зажала ладонью трубку.

Шел дождь. Гребенцов и Надя укрылись от него под липой.

Теперь, когда они стояли так близко друг к другу, он осознал, что она для него значила, — это была единственная женщина, которую он в своей жизни по-настоящему любил.

— Надюша, — сказал Гребенцов, — я так рад... Я не понимаю, как все могло произойти.

Он был искренен, и она это чувствовала.

— Обещал приехать, а прислал открытку, что работы прорва.

— Да... Ты не представляешь, как я жил тогда. Болото, тундра, авралы — оглянуться некогда...

— Деловой человек. Я ждала тебя... Потом решила — курортный роман. Ну что ж, думаю, пусть так и будет.

— Да... А что мы тут стоим? Давай зайдем.

Они вбежали в кафе. Лицо Нади было в каплях дождя, он достал платок и предложил ей.

Они сели за столик, и к ним подошел официант.

— Здравствуйте, я вас слушаю.

— Значит, так: два коктейля и мороженое...

Гребенцов оглянулся:

— Смотри-ка, здесь довольно мило.

Гребенцова обслуживали быстро, вот и сейчас им не пришлось ждать: подошел официант и поставил на стол коктейли.

— Ну, за встречу, — поднял фужер Гребенцов.

Надя кивнула.

— Дождь прошел, — сказал Гребенцов.

Надя рассматривала его.

— Ты женат?

Гребенцов не сразу ответил, потом сказал:

— Дважды.

— Дети есть?

— Детей нет.

— Это тебя бог наказал.

— Может быть... А Сережка-то с характером.

— В деда.

Это был укол.

— В деда... Надя, я хочу ему помочь, у меня есть возможности.

Надя насторожилась:

— Чем ты ему можешь помочь?

— Я его после армии могу взять в Москву... Подыщем работу. Это же мой сын.

Гребенцов думал расположить Надю, но только опять воздвиг между ними торосы. Все обиды, унижения отозвались в ней сейчас болью. Она бы хотела простить, но не могла.

Она поднялась:

— Спасибо, Степа... но это мой сын.

Надя повернулась и ушла.

Гребенцов опешил, ему уже казалось, что он сейчас освободится от тяжести, которая давила его, и вдруг так резко все оборвалось.

— Надя! Надя! — почти кричал он ей вслед.

Из-за соседних столиков смотрели на него с удивлением.

Гребенцов поднимался по лестнице старого дома.

На втором этаже пожилая женщина открывала дверь.

— Паншин здесь квартирует? — спросил Гребенцов.

— Николай Михалыч?— переспросила она приветливо. — Проходите, первая направо.

Дверь в комнату была открыта, и Гребенцов переступил порог.

Паншин лежал на кровати и, видимо, дремал.

Гребенцов громко кашлянул.

Паншин открыл глаза и сел.

— Заходи.

Гребенцов огляделся. Комната с одним окном, узкая, как трамвайчик, была опрятно прибрана. На тумбочке стоял, раскинув крылья, чугунный орел.

— Садись, — сказал Паншин. — Если я виноват — прости. Нас так мало осталось.

— Из каждых ста — трое. Три процента. Статистика, Коля.

— Да... Я в Москве был проездом... До самолета время было. Пошел на Красную площадь... Стою у Вечного огня и думаю... А в это время как раз разные делегации возлагали венки. Кого там только не было: и белые, и черные, и желтые... Все с двумя венками. Один — Лени-

ну, другой — Неизвестному солдату. Понимаешь, Степа, один — самомому Известному, другой — самому Неизвестному. И я подумал: значит, они сравнялись... Солдат имел имя, но оно неизвестно, и то, что мы его никогда не узнаем, жжет душу. Он замурован нами на вечное незнание... Я как сумасшедший уехал оттуда... Теперь здесь, в этих горах, я понял, что смысл именно в том, что мы его никогда не узнаем. Если бы он имел имя, он был бы близок всего нескольким людям, но он пожертвовал собой, порвал с известными несколькими, чтобы принадлежать всем, и каждый из этих всех, подходя к нему, на что-то надеется... Мне теперь кажется, что там лежит Чернышков.

Гребенцов не пожалел, что пришел к Паншину, может быть, только сейчас он понял, что это за человек.

— Знаешь что, — сказал Гребенцов. — Хватит тебе в дыре сидеть. Хочешь, я тебя к себе возьму. Работа найдется.

Слово «дыра» задело Паншина, и он не без гордости сказал:

— Меня в управление приглашали работать, в область. Ну, я приехал, посмотрел. Огромная комната. Сотрудников! Столики, столики, столики... Сидят — на часы посматривают. Вдруг звонок. Как все сорвутся... в столовую, оказывается, бегут. И уже оттуда тащат кульки, домой звонят, докладывают... Нет, это не по мне такая служба. Они же реки не нюхали...

Гребенцов был уязвлен.

— Ладно,— поднялся он. — Мне пора. Я сегодня уезжаю.

— Спасибо, что пришел. Как хорошо, что мы встретились. Это подарок судьбы.

Они обнялись, Паншин понимал, что они больше не встретятся, но сдерживал себя.

Гребенцов шел по улице, ему казалось, что последняя ниточка с прошлым сейчас оборвалась, и впервые в жизни он почувствовал себя одиноким.

Смеялось, плакало, пело, гомонило огромное множество людей.

Старая женщина в черном шла к одной из групп, а за ней на почтительном расстоянии шли ее дети и внуки — весь род. Молодой горец, увидев старуху, оставил свою компанию и пошел к ней навстречу. Подойдя, он опустился на колено, и она положила ему на стриженую голову свою натруженную ладонь.

А невдалеке от них молодая женщина нарезала для всей компании пирог, и с шумом в честь новобранца открывается бутылка шампанского...

Надя стояла с Ольгой.

Вдали от них, наверху, Сережа обнимался с Ингой. Она ему что-то сказала, и он радостно запрыгал.

— Радуется как ребенок, — сказала Надя.

— Ну, что ты хочешь — любовь, — успокаивала ее Оля.

— Для матери всегда времени не хватает...

Подошел Паншин.

— Здравствуйте, Надежда Петровна.
— Здравствуйте. Спасибо, что пришли.

А невдалеке стояла «Волга», и, не выходя из нее, наблюдал за происходящим Гребенцов.

Раздалась громкая команда:
— Становись!
И эхо повторило:
— Становись!..
Сергей оторвался от Инги и бросился к Наде.
Обнимая ее, он сказал:
— Не реви.. Внука скоро будешь качать...
Подошел к нему Паншин и протянул руку:
— Служи исправно... Как отец...

Водитель «Волги» сказал Гребенцову:
— Мы опаздываем.
Гребенцов медленно поднял стекло.
— Поехали.

Прапорщик пропускал новобранцев, помогавших друг другу подниматься в кузов машины, крытой брезентом.
— Никаноров!
— Я!
— Репейко!
— Здесь!
— Кантелидзе!
— Я!
Надя старалась не потерять из виду Сережу...
— Волков!
— Я!
— Оганесян!
— Я!
— Чернышов!
Паншин, услышав знакомую фамилию, всматривался в парня, ему показалось, что это действительно Чернышков и что на нем гимнастерка образца сорок второго года...

Вечерний аэропорт жил своей обычной суматошной жизнью.
По радио объявили:
— Внимание! Заканчивается посадка на рейс 12—12 «Минводы — Москва».
У ног Гребенцова стоял чемодан, он взял его, но не двигался с места.
За стеклом видно было, как последние пассажиры вошли в самолет и от него отошел трап.
Сумерки сгустились, и когда самолет поднимался, очертания его угадывались по огням...

Надя стояла в комнате Сережи. Теперь каждый предмет имел для нее значение.

На стене висели фотографии, раньше она не замечала, что среди них было цветное изображение взрыва над Хиросимой.

На книжной полке за стеклом была фотография Инги. Надя взяла ее в руки и долго рассматривала.

Потом она вошла в свою комнату и стала прибираться. На столе стояла еще горка тарелок и рюмки — это от проводов.

Раздался звонок.

Кутаясь в платок, она вышла в коридор и открыла дверь.

На пороге стоял Гребенцов.

Этого она не ожидала.

Гребенцов молчал. Он только знал, что больше всего в жизни зависит сейчас от этой женщины.

И ждал.

Внезапно на ее лице возникла едва уловимая улыбка, которая могла быть и всепрощением, и всеотрицанием...

С 80-летием

АЛЬТШУЛЕРА Бориса Абрамовича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

ПЕЛЬТЦЕР Татьяну Ивановну, киноактрису,
народную артистку СССР

С 75-летием

НИКОЛАЕВА Владимира Васильевича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

ЦЕСАРСКУЮ Эмму Владимировну, киноактрису,
заслуженную артистку РСФСР

С 70-летием

ФРАДКИНА Марка Григорьевича, композитора,
народного артиста РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР

С 60-летием

АБАШИДЗЕ Давида Ивановича, киноактера,
народного артиста Грузинской ССР

АЙЗЕНБЕРГА Якова Лазаревича, критика, кинодраматурга

БАХНОВА Владлена Ефимовича, кинодраматурга

БИРМАНА Наума Борисовича, кинорежиссера

ВАСИЛЬЕВА Бориса Львовича, писателя, кинодраматурга,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата премии Ленинского комсомола

ИВАНЕЕВА Дмитрия Георгиевича, киноведа,
заслуженного работника культуры РСФСР

МИНЬКОВЕЦКОГО Илью Соломоновича, кинооператора,
лауреата Государственной премии РСФСР
имени братьев Васильевых

ОКУДЖАВУ Булата Шалвовича, писателя, кинодраматурга

С 50-летием

ВИЗБОРА Юрия Иосифовича, кинодраматурга

ДЕРБЕНЕВА Вадима Клавдиевича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Молдавской ССР

САЛТЫКОВА Алексея Александровича, кинорежиссера,
народного артиста РСФСР

САМОЙЛОВУ Татьяну Евгеньевну, киноактрису,
заслуженную артистку РСФСР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов.